

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

FANTÔMES DANS LA VILLE.
RÉCITS DE LA SURVIVANCE ET DU RETOUR DANS LES REPRÉSENTATIONS
ARTISTIQUES CONTEMPORAINES DE LA VILLE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR
ESTELLE GRANDBOIS-BERNARD

FÉVRIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je veux remercier Magali, ma directrice, qui m'a guidée dans cette investigation des œuvres d'art et de leurs récits. Merci pour ton enseignement et pour le regard que tu m'as amené à porter sur l'art et la culture, merci pour tes recommandations, tes critiques, ton écoute, et pour toutes les opportunités que tu m'as offertes, merci de ta confiance. Je veux aussi remercier Louis de m'avoir donné envie d'apprendre à regarder et vivre la ville. Merci pour ton enseignement, qui a été une grande inspiration tout au long de mon parcours.

Merci à mes parents chéris, Marie et Jean-Yves, à qui je dois tout et peut-être surtout ma curiosité ; à ma sœur, Laurence, de qui le sens de l'aventure et le regard poétique m'inspirent tant ; à ma deuxième sœur, Alex, pour nos discussions sur l'art, pour les conseils, l'écoute et pour cette toujours étonnante amitié ; à Julie-Ann et Maxime, pour les rires du quotidien, l'écoute et la présence continuelle, merci aussi pour les conseils de révision. À vous tous, merci d'être qui vous êtes, je vous admire tant.

Un merci affectueux aussi à Claude et Francine de m'avoir prêté leur Petit bonheur pour écrire, et à mes collègues du Musée McCord pour leurs encouragements et leur compréhension. Merci spécialement Tim et Émilie pour les discussions de cet été et le coup de main de révision.

Eh puis, merci à Mathieu, le plus grand pêcheur d'étoiles, de me partager tes rêves et tes secrets, et de m'amener partout goûter le monde avec toi.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	iv
RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA DÉMOLITION ET LA DISPARITION DANS LES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES DE LA VILLE	5
1.1 Contexte : les arts visuels contemporains et la ville	5
1.2 Problématique : La disparition, la démolition et la transformation du paysage urbain dans les représentations artistiques contemporaines de la ville	7
1.3 Cadre Théorique	13
1.3.1 La sociologie des œuvres : l'œuvre d'art comme partenaire de recherche	13
1.3.2 La phénoménologie : l'œuvre d'art comme voir	16
1.3.3 L'herméneutique : l'œuvre d'art comme texte	18
1.4 Principes méthodologiques et cadre conceptuel	21
1.4.1 La description	22
1.4.2 L'expérience esthétique	23
1.4.3 La notion de récit. Cadre conceptuel	24
• Le récit et la configuration de l'expérience	25
• Régimes d'historicité et régimes d'urbanité	27
CHAPITRE II	
DESCRIPTION DU CORPUS	29
2.1 Choix des œuvres du corpus	29
2.2 <i>The Writing on The Wall</i> de Shimon Attie, Berlin, 1991-1993	30
2.2.1 Contexte de production	31
2.2.2 <i>The Writing on the Wall</i>	32
2.3 <i>Souvenirs de Berlin-est</i> de Sophie Calle, Berlin, 1996	37
2.3.1 Contexte de production	38
2.3.2 <i>Souvenirs de Berlin-est</i>	39
2.4 <i>Phantom Shanghai</i> de Greg Girard, Shanghai, 2001-2007	45
2.4.1 Contexte de production	46

2.4.2 <i>Phantom Shanghai</i>	47
2.5 Conclusion : Éléments essentiels de la dynamique des œuvres du corpus : convergences dans les récits du temps et de la ville	53
CHAPITRE III	
TRACES, FANTÔMES ET NOSTALGIE. RÉCITS DE LA SURVIVANCE ET DU RETOUR	55
3.1 Traces	56
3.1.1 La trace comme indice	57
3.1.2 La trace comme empreinte	59
3.1.3 La trace comme fragment	61
3.1.4 Conclusion : la trace mnésique	63
3.2 Fantômes	67
3.2.1 Le fantôme comme aura dans <i>Souvenirs de Berlin-est</i>	68
3.2.2 Le fantôme comme souvenir-image dans <i>The Writing on the Wall</i>	70
3.2.3 Le fantôme comme survivance dans <i>Phantom Shanghai</i>	73
3.2.4 Conclusion : le fantôme et la hantise comme allégories de la mémoire ..	75
3.3 Nostalgie	77
3.3.1 Nostalgie et identité	78
3.3.2 Deuil, mélancolie et nostalgie	81
3.3.3 Entre nostalgie et remord : l'irréversible et l'irrévocable	83
3.3.4 Conclusion : la ville comme espace de nostalgies	85
3.4 Conclusion : Les œuvres d'art comme récits de la survivance et du retour	87
CHAPITRE IV	
MODERNITÉ ET MÉGAPOLE. LES RÉGIMES TEMPOREL ET SPATIAL DES RÉCITS DE LA SURVIVANCE ET DU RETOUR	90
4.1 Modernité et récits de la survivance et du retour : ambivalence et crise du temps	91
4.1.1 La modernité : une certaine pensée du temps. Ambivalence et hétérogénéité	92
4.1.2 Modernité et critique : les fantômes, critiques de la raison et du progrès.....	96
• Le désenchantement du monde : la critique de la raison	97
• La déchéance de l'histoire : la critique du progrès	99

4.1.3 Mutations de la modernité : accélération et présentisme, radicalisation des principes de la modernité.....	103
• Modernité et accélération : l'immobilité fulgurante	103
• Présentisme et crise du temps. Brèche dans la pensée moderne du temps	106
4.1.4 Conclusion : Des modernités	111
4.2 Récits de la survivance et du retour : habiter la ville en mutation	113
4.2.1 Le régime moderne d'urbanité. De la métropole à la mégapole	114
• La métropole moderne	115
• Vers la mégapole hypermoderne	117
4.2.2 Habiter la mégapole	120
• Les fantômes et l'habitabilité de la ville	121
• Les récits de la survivance et du retour et l'hétérogénéité urbaine	123
4.2.3 Conclusion : inventer la ville	126
CONCLUSION	128
APPENDICE A	
LA DÉMOLITION ET LA DISPARITION URBAINES DANS LES ARTS CONTEMPORAINS	132
BIBLIOGRAPHIE	138

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Christian Boltanski, <i>La maison manquante</i> , Berlin, 1990	132
1.2	Melvin Charney, <i>Les maisons de la rue Sherbrooke</i> , Montréal, 1976 ..	132
1.3	ATSA, <i>Les murs du feu, trajet piétonnier</i> , Montréal, 2002	132
1.4	Mireille Cliche, <i>Histoires oubliées</i> , Montréal, 2002	132
1.5	Jochen et Esther Gerze, <i>Monument against fascism, war and violence – and for peace and human rights</i> , Hambourg, 1986	133
1.6	Shimon Attie, <i>Lasers writing out Chinese senior's childhood song</i> , du projet <i>Between Dreams and History</i> , New York, 1999	133
1.7	Shimon Attie, <i>At Portico of Octavia</i> , du projet <i>The History of another</i> , Rome, 2003	133
1.8	Robert Lepage et Ex Machina, <i>Le moulin à image, extrait</i> , Québec, 2011	134
1.9	Léo et Pipo, Titre inconnu, Drancy, date inconnue	134
1.10	Nemo, Titre inconnu, Paris, date inconnue	134
1.11	Suso33, Titre inconnu A, de la série <i>Ausencias</i> , Logroño, 2008	134
1.12	Suso33, Titre inconnu B, de la série <i>Ausencias</i> , Logroño, 2008	135
1.13	Valérie Jouve, <i>Sans Titre</i> , de la série <i>Les Chantiers</i> , lieu inconnu, 2001-2002	135
1.14	Isabelle Hayeur, <i>Monuments aux hommes des carrières II</i> , du projet <i>Formes de monuments</i> , Bruxelles, 2008-2009	136

1.15	Isabelle Hayeur, <i>La mémoire des murs</i> , du projet <i>Dépeindre Québec ou l'envers du décor</i> , Québec, 2007-2008.....	136
1.16	Andrzej Maciejewski, <i>The look out (Notman studio, 1916) and Mount royal Park, Belvedere Lookout</i> , du projet <i>D'après Notman</i> , Montréal, 2000	136
1.17	Greg Girard, <i>House on Songshan Lu</i> , Shanghai 2005	137
1.18	Manuel Piña, <i>Untitled</i> , de la série <i>On monuments</i> , La Havane, 2000 ...	137
2.1	Shimon Attie, <i>Joachimstrasse 11a</i> , de la série <i>The Writing on the Wall</i> , Berlin, 1991-1993	30
2.2	Shimon Attie, <i>Almstadtstrasse 43, Berlin (1930). (car parked in front of Hebrew bookstore)</i> . De la série <i>The Writing on the wall</i> , Berlin, 1991-1993	33
2.3	Shimon Attie, <i>Strenstrasse 21. Slide projection of former Jewish-owned Pigeon Shop (1931).</i> , de la série <i>The Writing on the Wall</i> , Berlin, 1991-1993	34
2.4	Shimon Attie, <i>Mulackstrasse 37, Berlin (1932). (children and tower)</i> . De la série <i>The Writing on the Wall</i> , Berlin, 1991-1993	35
2.5	Shimon Attie, <i>Joachimstrasse/Ecke Augustrasse</i> , de la série <i>The Writing on the Wall</i> , Berlin, 1991-1993	36
2.6	Sophie Calle, <i>Insignes de la RDA (Palais de la République)</i> , du projet <i>Souvenirs de Berlin-est</i> , Berlin, 1996	37
2.7	Sophie Calle, <i>Bas-relief et enfant (Hohenschönhauser strasse)</i> , du projet <i>Souvenirs de Berlin-est</i> , Berlin, 1996	39
2.8	Sophie Calle, <i>Plaque Lénine (Bibliothèque de la Bebelplatz)</i> , de la série <i>Souvenirs de Berlin-est</i> , Berlin, 1996	40
2.9	Sophie Calle, <i>Soldat (Cimetière soviétique de Michendorf)</i> , du projet <i>Souvenirs de Berlin-est</i> , Berlin, 1996	41

2.10	Sophie Calle, <i>Lénine (Place des Nations Unies)</i> , du projet <i>Souvenirs de Berlin-est</i> , Berlin, 1996	42
2.11	Greg Girard, <i>House on Yuyuan Lu.</i> , du projet <i>Phantom Shanghai</i> , Shanghai, 2001	45
2.12	Greg Girard, <i>Condemned House, Lane 39, Kanding Lu</i> , du projet <i>Phantom Shanghai</i> , Shanghai, 2006	48
2.13	Greg Girard, <i>Shanghai Falling</i> , du projet <i>Phantom Shanghai</i> , Shanghai, 2002	49
2.14	Greg Girard, <i>Zhoupu Lu Demolition</i> , du projet <i>Phantom Shanghai</i> , Shanghai, 2006.....	50
2.15	Greg Girard, <i>Condemned Neighbourhood</i> , du projet <i>Phantom Shanghai</i> , Shanghai, 2005	51
2.16	Greg Girard , <i>Neighborhood Demolition. Fangbang Lu</i> , du projet <i>Phantom Shanghai</i> , Shanghai, 2006	52

RÉSUMÉ

De nombreux artistes interrogent aujourd'hui le phénomène de la démolition et de la disparition de bâtiments dans la ville. En éveillant la mémoire du disparu, en évoquant l'esprit des lieux, en provoquant une douce nostalgie ou en critiquant la modernisation effrénée des villes, leurs œuvres composent des récits qui orientent nos expériences du temps et de l'espace. Ce mémoire porte sur les représentations artistiques de la démolition et de la disparition urbaines et sur les récits qu'elles mettent en forme. À partir de l'étude d'un corpus de trois œuvres d'art contemporain, *The Writing on the Wall* de Shimon Attie, *Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle et *Phantom Shanghai* de Greg Girard, j'examine la dynamique narrative de ces représentations et interroge les conceptions du temps et de la ville qu'elles reproduisent. Les traces, les fantômes et la nostalgie sont les trois éléments centraux autour desquels s'organise le sens des œuvres. Ces figures de l'absence configurent un temps où le passé ne disparaît jamais tout à fait, mais où il survit dans les lieux du quotidien. Les œuvres mettent ainsi en forme des récits de la survivance et du retour qui reproduisent une pensée moderne du temps, c'est-à-dire une conscience du contemporain et du passage, qui, à travers sa propre critique, provoque son continuel renouvellement. En activant les traces du disparu et en faisant émerger les fantômes de nos mémoires nostalgiques, les artistes participent aussi à rendre les villes contemporaines habitables et à montrer la diversité qui les anime dans le contexte de leur « mégapolisation ». Les œuvres d'art transforment ainsi le regard que nous portons sur nos espaces de vie, en nous apprenant à voir les fantômes dans la ville.

Mots-clés : Oeuvres d'art contemporain ; récits ; temps ; ville ; démolition ; disparition ; traces ; fantômes ; nostalgie ; modernité ; mégapole.

À la mémoire de mes grands-parents, Jean et Lucette.
Et en souvenir de Robinson, mon Combray.

Les récits de lieux sont des bricolages. Ils sont faits avec des débris de monde.
Michel de Certeau

INTRODUCTION

J'aime lorsque, me promenant dans ma ville, je rencontre des espaces où des démolitions ont cours. Des montagnes de débris s'amassent sur le sol, des structures métalliques sont renversées, pliées et cassées, des planches sont empilées et forment des promontoires où, inmanquablement, des bulldozers sont stationnés, triomphants. Au milieu des amoncellements de fragments se dresse parfois un mur esseulé, qui, rebelle, semble résister aux assauts des grues. Des morceaux de brique se mélangent avec la terre retournée, une odeur de soufre se dégage du sol, et les bâtiments détruits semblent faire un dernier signe, comme un clin d'œil, avant de disparaître. Devant pareil paysage, je me sens à la fois mélancolique et pleine d'espoir, mon regard sautille, fouille, imagine, il recrée les édifices disparus, invente ceux qui les remplaceront, espère qu'ils seront mieux, plus beaux, plus accessibles. Le temps semble suspendu, ou plutôt, ouvert à toutes les possibilités : retour vers le passé, course vers l'avenir, prolongement et étirement d'un présent en chantier. Ce que j'aime particulièrement de ces sites de démolition, c'est l'ouverture que la disparition des bâtiments crée dans le paysage urbain. Au milieu d'une rangée de triplex ou au pied d'un édifice à bureaux, un trou se forme, qui dévoile une ruelle paisible, un stationnement à découvert, un parc animé. J'apprécie ces « trous » dans le paysage urbain, ils permettent au regard d'errer « plus loin », au-delà des frontières habituelles, et de s'offrir le luxe d'un horizon. Quand je laisse ainsi errer mon regard dans les brèches urbaines, j'ai l'impression de découvrir enfin ma ville et ses possibles.

Ce mémoire propose d'observer le phénomène de la démolition et de la disparition de bâtiments, de lieux ou de personnes dans la ville à travers la représentation qu'en offrent des œuvres d'art contemporain. Ce phénomène, qui procède du processus normal d'édification des villes¹, semble susciter l'intérêt de plusieurs artistes depuis quelques décennies. Ils sont

¹ Choay 2006. Pour alléger la lecture du texte, les références sont présentées selon la méthode auteur date en note de bas de page.

nombreux à photographier des espaces où les traces d'une disparition sont apparentes, à réaliser des installations là où se tenait anciennement un monument, à évoquer le souvenir de personnes disparues ou à représenter les ruines de monuments modernes. Leurs interventions visent toujours à animer une mémoire qu'ils présentent comme cachée au fond des lieux, enfouie à même les murs de la ville.

Je m'intéresserai dans cette étude à ces représentations artistiques de la démolition et de la disparition urbaines, dans le but de comprendre les récits du temps et de la ville qu'elles mettent en forme. À partir d'une description détaillée d'un corpus choisi de trois œuvres d'art contemporain, j'examinerai les éléments centraux de leur dynamique pour comprendre quelles conceptions du temps et de la ville les œuvres expriment et reproduisent. Mon étude montrera ainsi que dans le contexte d'une mutation radicale des manières de concevoir et d'édifier la ville, les artistes invoquent dans leurs représentations une pensée moderne du temps qui conçoit la possibilité de la survivance et du retour du passé. Ces récits de survivances et de retours, avec leurs traces, leurs fantômes et leur nostalgie, participent à montrer la diversité de la ville contemporaine, en insérant à même les lieux du quotidien des rêves et des histoires qui permettent de créer du sens dans les espaces transformés. Stratégies mémorielles, les œuvres participent ainsi à transformer notre regard sur la ville et notre expérience du temps.

J'adopte pour ce travail la perspective d'une sociologie des œuvres d'art, qui propose d'approcher celles-ci comme des partenaires épistémologiques dans l'investigation de réalités sociales². Je considère les œuvres d'art comme les expressions d'un voir, d'une saisie du monde (au sens phénoménologique), dont le sens s'épanouit lors de sa lecture par un récepteur. La rencontre entre ces deux « moments » de l'œuvre, le tracé d'une saisie du monde dans la production et le dévoilement du sens dans la réception, peut être envisagée comme une fusion d'horizons³ qui a le pouvoir de transformer nos conceptions du monde. C'est là l'hypothèse théorique qui guide mon travail avec les œuvres d'art. Je propose ainsi d'adopter le regard que les œuvres invitent à poser sur le phénomène de la démolition et de la

² Péquignot 2005.

³ Gadamer 1996.

disparition urbaines et d'observer comment celles-ci reproduisent et transforment nos visions du temps et de la ville à travers les récits qu'elles composent.

Pour être fidèle à cette perspective, qui emprunte à la sociologie des œuvres, à la phénoménologie et à l'herméneutique, je procède à partir de la description. Après avoir introduit la problématique et le cadre théorique (Chapitre 1), je présente donc la description d'un corpus de trois œuvres d'art qui thématisent la démolition et la disparition de bâtiments, de lieux ou de personnes dans la ville (Chapitre 2). *The Writing on the Wall* du juif américain Shimon Attie, *Souvenirs de Berlin-est* de Sophie Calle, artiste française de l'autofiction, et *Phantom Shanghai* du photographe canadien Greg Girard ont été choisies en fonction du traitement de la thématique et de la diversité des médiums employés. Je les décris une à une en accordant une attention particulière aux expériences esthétiques qu'elles provoquent, dans le but de dégager les éléments centraux de leur dynamique.

Les traces, les fantômes et la nostalgie sont ces éléments plastiques fondamentaux qui forment l'«intrigue» des récits que les œuvres composent, le nœud sémantique des représentations⁴. L'étape suivante de ma recherche consiste à proposer une lecture approfondie des multiples significations de ces éléments plastiques (Chapitre 3). En faisant appel à une littérature diversifiée, issue de la philosophie, de la sociologie, de l'histoire de l'art et de la psychanalyse, j'examine les bases expérientielles qui permettent la compréhension de ces figures de l'absence que sont les traces, les fantômes et la nostalgie. Leur analyse me permet de qualifier la forme narrative qui caractérise les représentations que je propose de comprendre comme des récits de la survivance et du retour.

Finalement, je complète ma recherche en observant les résonances culturelles de ces récits, leurs références⁵, en dégagant les conceptions du temps et de la ville qu'ils expriment. La modernité, comprise comme une certaine pensée du temps fondée sur la conscience du passage et du contemporain, me semble être à la base de ces représentations. Celles-ci expriment un temps ambivalent, en crise, qui cherche continuellement son propre

⁴ Ricoeur 1983.

⁵ Ricoeur 1986.

dépassement. La mégapole, forme de la ville marquée par l'accélération (hyper)moderne, propose aux artistes des espaces où faire émerger le passé dans le présent et ainsi exprimer l'hétérogénéité urbaine. En faisant ainsi apparaître dans la ville des histoires de fantômes, les artistes participent à rendre habitables ses lieux en mutation.

Les œuvres d'art qui thématisent la démolition et la disparition urbaines nous amènent ainsi à poser notre regard sur des espaces où « un fantastique est tapi là, dans le quotidien de la ville⁶ ». Proposant un voyage dans ce que Michel de Certeau nomme l'imaginaire du « déjà là », les artistes participent à ouvrir des brèches dans les paysages urbains, des « échappées vers d'autres mondes », qui invitent à rêver le devenir de nos villes. Ils fabriquent alors non pas des lieux de mémoire où célébrer les histoires officielles⁷, mais bien des espaces ouverts sur les possibles, où l'on peut côtoyer le passé comme un vieil ami. Les fantômes sont dans la ville, et les œuvres d'art nous apprennent à les voir.

⁶ Certeau 1994, p. 190.

⁷ Nora 1984.

CHAPITRE I

LA DÉMOLITION ET LA DISPARITION DANS LES REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES CONTEMPORAINES DE LA VILLE

La forme d'une ville change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel
Baudelaire¹

La recherche que j'entreprends ici porte sur des œuvres d'art contemporain qui thématisent la démolition de constructions urbaines et la disparition de bâtiments, de lieux ou de personnes dans la ville. Mon objectif général est de proposer une lecture des récits du temps et de la ville que ces œuvres mettent en forme et d'observer les racines sociologiques de ces expressions. Je présente dans ce chapitre le contexte, la problématique et le cadre théorique de la recherche.

1.1 Contexte : les arts visuels contemporains et la ville

Les arts visuels contemporains ont fait de la ville un de leur sujet privilégié. Prolongeant la tradition de représentation picturale des paysages urbains et des scènes qui s'y jouent, plusieurs artistes de l'image (peintres, photographes, artistes de la vidéo) ont fait des gratte-ciels, de la foule ou des habitants des mégapoles les sujets de leurs œuvres, renouvelant les représentations, questionnant les modes de vie urbains, documentant les transformations actuelles des paysages. Certains ont entrevu la ville comme un nouveau lieu à investir pour « sortir l'art du musée » et rapprocher celui-ci des « gens ordinaires ». Ses rues, ses places et ses parcs sont utilisés depuis quelques décennies par des artistes visuels, de l'installation et de

¹ Extrait du poème *Le cygne*, Baudelaire 1972, p. 152.

la performance, qui reconnaissent en elle l'espace public par excellence, lieu de rencontre, d'expression et de confrontation des idées, mais aussi de simple déambulation, de flânerie et de rêverie. Pour plusieurs, la ville – ses murs, ses rues, ses habitants, les enjeux sociaux et politiques qui l'animent – représente une inspiration ou un déclencheur pour la mise en œuvre d'un projet.

Différentes dimensions de la ville sont traitées par les artistes. Sa géographie, ses territoires et leurs aménagements ont été tracés, parcourus, redessinés par plusieurs², ses dimensions sociales et politiques ont été interrogées pour créer des interactions, favoriser la rencontre, ou pour dénoncer et critiquer des injustices ou des inégalités³. Les artistes du *Street Art* se sont approprié les murs de la ville pour y dessiner leurs identités, inventer de nouveaux territoires, ou rendre certains espaces plus ludiques. Les dimensions identitaires, historiques et mémorielles de la ville sont aussi souvent interrogées, certains photographiant des lieux à divers moments de leur histoire, d'autres construisant des récits identitaires à partir de témoignages. Ainsi, en choisissant la ville comme ancrage de leurs œuvres, les artistes participent à composer le récit de la ville d'aujourd'hui, présentant de manière inusitée à ses habitants leurs espaces quotidiens, transformant leurs regards, élargissant leurs expériences, éveillant les imaginaires.

Ce mémoire porte sur des œuvres d'art qui entrent dans la catégorie des projets qui abordent les dimensions mémorielles et temporelles de la ville. J'étudierai ici des œuvres qui représentent ou investissent des lieux de démolition ou de disparition urbaines dans le but d'observer le traitement esthétique et discursif dont ces espaces sont l'objet. Je suivrai l'invitation des œuvres à adopter leur regard pour observer les espaces transformés qu'elles

² Pensons par exemple à la dérive situationniste, à travers laquelle différentes atmosphères sont expérimentées, des situations sont créées, des espaces façonnés. Ces déambulations ont donné forme à toutes sortes de cartes qui tentent de renouveler les représentations de l'espace en y intégrant des sentiments ou l'expression d'un vécu réel, éloigné des représentations rationalisées et normalisées des cartes géographiques. Sur la dérive, voir Debord 1958.

³ De nombreux artistes engagés investissent ainsi les espaces urbains. À Montréal, les interventions artistiques de l'ATSA, l'Action Terroriste Socialement Acceptable, ont une visée de dénonciation et de sensibilisation politique claire et s'adressent parfois directement aux pouvoirs municipaux dans leurs revendications. Sur l'ATSA, voir Aoun et ATSA 2008.

représentent, des lieux vidés de leurs bâtiments, portant les marques des différents moments de leur histoire.

1.2 Problématique : La disparition, la démolition et la transformation du paysage urbain dans les représentations artistiques contemporaines de la ville

La démolition et la transformation des lieux sont parties intégrantes de l'édification des villes : « [...] toutes les cultures et toutes les sociétés se sont constituées et développées en démolissant⁴ ». Selon la philosophe Françoise Choay, que ce soit dans le cadre de conflits politiques ou guerriers ou dans une perspective positive de rénovation ou de modernisation, la destruction de l'ancien fait partie de la « vie » de la ville, elle permet en quelque sorte sa réédification continuelle, ou provoque du moins un renouvellement régulier de son paysage.

Bien que la démolition ne soit pas un phénomène exclusif aux villes modernes et aux mégapoles contemporaines, il semble que l'évolution de la technique et la course moderne au progrès aient provoqué un changement d'échelle de la démolition et du réaménagement urbain et que la visibilité du phénomène ait été accentuée depuis l'industrialisation. L'« haussmanisation » de Paris au milieu du XIX^e siècle est un cas qui fait figure. Dans l'objectif de rationaliser l'aménagement de la ville, le baron Haussmann a procédé à la percée des anciens quartiers et a fait démolir une partie importante du patrimoine parisien. Ces Grands Travaux sont souvent considérés comme l'acte fondateur de l'urbanisme moderne⁵. Plus récemment et à une échelle encore plus importante, on a procédé à Shanghai et à Pékin à des réaménagements massifs dans le cadre de projets de modernisation et de la tenue d'événements d'envergure mondiale (Jeux Olympiques de Pékin 2009, Exposition universelle de Shanghai 2010). Des quartiers entiers ont été rasés, des milliers de personnes déplacées, des centaines de gratte-ciels ont été édifiés, en plus des autoroutes, des réseaux de transport et des centres commerciaux nouvellement aménagés⁶.

⁴ Choay 2006, p. 288.

⁵ Choay 2006, p. 38 à 40 et 173-174.

⁶ Voir à ce sujet Sanjuan 2006.

Si, au XIX^e siècle, Baudelaire se désolait des transformations du Paris d’Haussmann, de la perte de repères et de mémoire qu’elles engendraient, aujourd’hui, de nombreux artistes contemporains choisissent eux aussi de représenter ou discuter les phénomènes de la démolition et de la disparition de lieux ou de personnes dans la ville. Soucieux de susciter le souvenir de personnes ou de monuments disparus, de questionner l’« esprit du lieu » dans des villes ou des quartiers à l’histoire conflictuelle, ou de documenter les transformations actuelles des grandes villes mondiales, les artistes tentent de traduire en formes et en images le mouvement de transformation continue de la ville moderne et ses effets sur l’appréhension des lieux du quotidien.

Beaucoup d’artistes visuels interviennent directement sur des lieux de disparition pour faire revivre le disparu. Dans le domaine de l’installation, *La maison manquante* de Christian Boltanski est une intervention exemplaire (voir appendice A, fig. 1.1). Dans le cadre de l’exposition *Die Endlichkeit der Freiheit* organisée à Berlin en 1990, l’artiste réalise une installation dans un espace laissé vacant suite à la destruction d’une habitation pendant la guerre. Il dispose sur les murs mitoyens au terrain vide des plaques indiquant les noms des anciens occupants de la maison. Celles-ci sont placées à la hauteur de chaque appartement particulier, commémorant la disparition du lieu de vie de ces personnes disparues⁷. L’installation architecturale *Les Maisons de la Rue Sherbrooke* de Melvin Charney, réalisée à Montréal en 1976 dans le cadre de l’exposition *Corridart sur la Rue Sherbrooke* (voir appendice A, fig. 1.2), investit elle aussi un espace où un bâtiment a été détruit, au coin des rues St-Urbain et Sherbrooke. Elle consiste en une façade en contre-plaqué qui reproduit à échelle réelle la devanture des bâtiments se trouvant sur le coin de rue opposé. Entre le bâtiment en construction et la ruine, l’esquisse et l’architecture, la façade questionne les politiques d’aménagements du pouvoir municipal de l’époque⁸. Toujours à Montréal, les *Murs du feu* de l’ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), réalisés à l’occasion de l’événement *Mémoire vive* (Dare-Dare et Centre d’histoire de Montréal, 2002)⁹ utilisent aussi

⁷ Sur les enjeux soulevés par cette œuvre de Christian Boltanski, voir Robin 2011.

⁸ Sur *Les Maisons de la rue Sherbrooke* et le projet *Corridart*, voir Latour 1991 et Gauvin 1997.

⁹ Sur *Mémoire vive*, voir Babin 2003.

le médium de l'installation pour aborder les disparitions dues aux incendies qui ont ravagé la ville de Montréal à travers son histoire. Des « bornes de mémoire » ou « boîtes d'alarme » sont installées le long du boulevard St-Laurent, présentant des photographies d'archives relatant l'histoire des incendies de Montréal (voir appendice A, fig. 1.3). Les artistes organisent à la même occasion une « soirée incendiaire », événement festif où est reproduite, grâce à une installation éphémère, l'incendie de l'*American Spaghetti House*, anciennement situé au coin des rues Ste-Catherine et St-Dominique, et où « renaît » le cinéma Ève, grâce à la projection d'images d'archives sur un écran géant installé à l'emplacement de l'ancien cinéma¹⁰. Ces différentes œuvres sont toutes éphémères, elles ne demeurent sur les lieux que le temps voulu par les artistes, disparaissant ensuite du paysage mais laissant leurs traces dans les souvenirs des personnes qui les ont vues.

Les mémoires individuelles et collectives des lieux transformés sont aussi questionnées par des artistes aux pratiques relationnelles. À l'occasion de l'événement *Mémoire vive*, Caroline Boileau se rend dans différents lieux de Montréal pour rencontrer les habitants et leur raconter des anecdotes liées à l'histoire de la santé publique de la ville. Elle échange ces histoires contre le récit d'un souvenir ou d'une légende¹¹. Dans le cadre du même événement, Mireille Cliche affiche dans des endroits-clés d'un ancien quartier ouvrier de Montréal (le Vieux Rosemont) des photographies d'archives dans le but d'éveiller les souvenirs. Elle dispose près des photographies des boîtes aux lettres et invite les passants à correspondre avec elle au sujet de la mémoire des lieux (voir appendice A, fig. 1.4)¹².

Le mouvement des Contre-Monuments, en Allemagne, mené par Jochen et Esther Gerz, mise aussi sur l'éphémère pour confronter la prétention des monuments à la permanence et la rigidité des représentations qu'ils imposent¹³. Leur *Monument contre le fascisme, la guerre et la violence – et pour la paix et les droits humains*, installé en 1986 dans une banlieue populaire de Hambourg, consistait en une grande colonne haute de 12 mètres, recouverte d'une mince couche de plomb, sur laquelle les passants étaient invités à inscrire leur

¹⁰ Sur le travail de l'ATSA, voir Aoun et ATSA 2008.

¹¹ De Groot 2002.

¹² De Groot 2002.

¹³ Young 2000, p. 128.

signature ou des pensées en rapport avec la thématique du monument. Alors que la colonne était marquée par ces traces, les artistes intervenaient en enfonçant dans le sol le monument, jusqu'au niveau des inscriptions les plus hautes (*voir* appendice A, fig. 1.5). Le monument était donc voué à disparaître alors qu'il serait complètement recouvert par les écritures, demeurant uniquement présent dans la mémoire des gens qui l'auraient vu ou qui auraient participé à son élaboration¹⁴.

Les projections *in situ* sont aussi utilisées pour évoquer le souvenir du disparu à même les lieux de la ville. Le travail de l'artiste juif américain Shimon Attie à Berlin, Copenhague, Rome, New York, consiste à faire revivre les mémoires intimes et collectives des habitants en projetant des photographies d'archives ou des textes de souvenirs sur les maisons, les rues, et les canaux de ces villes (*voir* appendice A, fig. 1.6 et 1.7)¹⁵. De même, il arrive souvent que les murs ou bâtiments soient utilisés comme écrans pour la projection de vidéos évoquant l'histoire des villes. C'est par exemple le cas du *Moulin à images*, une projection multimedia créée par Robert Lepage et Ex Machina relatant l'histoire de la ville de Québec, présentée sur les silos à grains de la Bunge, un écran « naturel » de 30 m par 600 m, au bassin Louise dans le Vieux-Port de Québec (*voir* appendice A, fig. 1.8)¹⁶.

Les artistes du *Street Art* traitent aussi la question de la mémoire des lieux. Le duo parisien Léo et Pipo, par exemple, réalise des collages de personnages tirés de photographies des années 1920, qu'ils disposent sur les murs de la ville de Paris (*voir* appendice A, fig. 1.9). Nemo, artiste parisien du pochoir, peint parfois ses scènes et ses personnages sur les murs limitrophes à des bâtiments détruits, là où des traces des anciennes habitations subsistent. Son « homme à chapeau » apparaît par exemple sur un mur qui arbore les traces d'anciens escaliers (*voir* appendice A, fig. 1.10)¹⁷. Suso33, graffiteur espagnol, réalise aussi des murales sur les murs de bâtiments détruits. Lors de l'événement *La Ciudad Inventada* (« La

¹⁴ « All that remains, then, is the memory of the monument, an after-image projected into the landscape by the rememberer. The best memorial, in the Gerze's view, may be no monument at all, but only the memory of an absent monument » (Young 2000, p. 134).

¹⁵ Pour une analyse des œuvres d'Attié, voir notamment Young 2000.

¹⁶ Lepage 2008. Sur le *Moulin à images*, voir aussi La caserne 2011.

¹⁷ Pour des images du *Street Art* à Paris, voir Grévy 2008. Pour une comparaison intéressante des graffeurs américains et français, voir Sennett 2000, p. 177-201.

ville inventée ») tenu à Logrono en 2008, il peint ses *ausencias* (absences), silhouettes colorées ou grands visages effrayés, près des traces d'anciens bâtiments, là où sont visibles les tapisseries qui recouvraient anciennement les murs des appartements, ou des traces d'escaliers que les habitants empruntaient pour se déplacer d'un étage à l'autre (voir appendice A, fig. 1.11 et 1.12)¹⁸.

Les photographes s'intéressent aussi à rendre compte de la démolition et de la transformation du paysage urbain. L'artiste française Valérie Jouve photographie les traces et les espaces de démolition, comme pour capter l'esprit qui demeure dans ces lieux même après la disparition des édifices (voir appendice A, fig. 1.13)¹⁹. En 2008 et 2009, à Bruxelles, la Québécoise Isabelle Hayeur saisit sur pellicule la démolition de monuments et montre la survivance des formes et des personnages statuariques dans les débris de la démolition (voir appendice A, fig. 1.14). Elle réalise aussi en 2008 des montages photographiques amalgamant des images d'une façade en ruine située à l'entrée de la ville de Québec et celles de maisons et de bâtiments patrimoniaux emblématiques du tourisme du Vieux-Québec (voir appendice A, fig. 1.15)²⁰. Andrzej Maciejewski amorce un dialogue photographique avec le projet *D'après Notman*. Il juxtapose des photographies réalisées à Montréal par le studio de William Notman au XIX^e siècle et celles qu'il a lui-même réalisées plus de 100 ans plus tard aux mêmes endroits, selon le même cadrage et en même saison (voir appendice A, fig. 1.16)²¹. Le photographe canadien Greg Girard documente la transformation de la ville de Shanghai en photographiant des maisons qui résistent à la démolition (voir appendice A, fig. 1.17)²². Le cubain Manuel Piña parcourt l'avenue des Président, à la Havane, à la recherche de traces de monuments démantelés suite à l'arrivée de Castro au pouvoir, qu'il capte sur pellicule pour montrer la rupture mémorielle liée au changement de régime (voir appendice A, fig. 1.18)²³. Selon le même procédé, l'artiste française Sophie Calle se rend à Berlin en 1996 pour photographier les traces de monuments à caractère politique, détruits suite à la chute du mur.

¹⁸ Voir le site de l'artiste, Suso33 2011.

¹⁹ Voir le site de l'artiste, Jouve 2011.

²⁰ Pour connaître la démarche de l'artiste, voir le site de l'artiste, Hayeur 2011. Sur son travail, voir Paquet 2002 et Bédard 2006.

²¹ Maciejewski 2003.

²² Girard 2007. À propos de cette œuvre, voir Morrell 2009.

²³ Voir le site de l'artiste, Piña 2011. Sur *On monuments*, voir Watson 2002.

Elle questionne les passants sur leurs impressions et leurs souvenirs, et reconstruit ces récits pour remplacer les monuments absents²⁴.

Ce survol des œuvres qui abordent les thématiques de la démolition, de la disparition et de la transformation des espaces urbains ne se veut pas exhaustif, il vise à montrer que ces thèmes sont bien présents dans les préoccupations des artistes qui posent leur regard sur la ville²⁵. Ces œuvres traduisent une volonté d'activer les traces du passé dans la ville et de susciter des situations de mémoire, en captant la rémanence du disparu dans les rues et les espaces du quotidien. Pour la plupart éphémères, elles « jouent » en quelque sorte le passage du temps en le mettant en scène dans leurs représentations.

Parmi ces œuvres, trois seront étudiées plus en détail dans ce mémoire : *The Writing on the Wall* de Shimon Attie, *Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle et *Phantom Shanghai* de Greg Girard. En approfondissant la compréhension des éléments centraux des œuvres qu'une description minutieuse aura mis en évidence, je tenterai de qualifier les récits du temps et de la ville que celles-ci mettent en forme dans leurs représentations. De façon générale, je me demanderai donc comment les thèmes de la démolition et de la disparition de lieux ou de personnes sont-ils traités dans les représentations artistiques contemporaines de la ville ? Quelles sont les figures récurrentes, les dynamiques, les esthétiques privilégiées dans le traitement de ces thématiques ? Que nous disent les œuvres d'art sur le temps et sur la ville ?

²⁴ Calle 1999. Sur cette œuvre, *Souvenirs de Berlin-Est*, voir Vest Hansen 2002.

²⁵ Cet intérêt pour la démolition, la disparition et la transformation du paysage urbain est aussi présent dans des domaines culturels autres que les arts visuels. Évidemment, l'architecture et l'urbanisme sont impliqués directement dans ces processus, ils en sont les acteurs. Ces domaines doivent en effet « composer » la ville en « agissant » la démolition, en effaçant les traces de disparition ou au contraire en les fabriquant (par exemple, dans le Vieux-Montréal, la place d'Youville a été aménagée de sorte à évoquer l'ancienne rivière qui passait autrefois en son centre). Ils doivent faire preuve d'un souci d'intégration qui permet une lisibilité de l'image de la ville et de son histoire (voir Lynch 1998, Ricoeur 1998). En muséologie, la thématique de la démolition et de la disparition urbaines suscite aussi l'intérêt. À Montréal, par exemple, l'exposition-documentaire *Quartiers disparus* du Centre d'Histoire de Montréal (2011-2012) présente des photographies d'archives des grandes démolitions qui ont marqué la ville entre 1950 et 1975, en plus des témoignages de personnes ayant vécu à cette époque (voir Ville de Montréal 2011). La technologie de la réalité augmentée permet aussi à des musées d'histoire de transformer les perceptions quotidiennes de la ville en faisant voir le passé à même ses lieux, à travers l'écran d'un téléphone intelligent ou d'une console portable. *Le Streetmuseum*, du Museum of London, est une application téléchargeable qui permet à un appareil numérique de reconnaître un paysage urbain devant lequel on le place et de lui superposer une photographie historique du lieu, qui fait voir le Londres d'autrefois (Voir Museum of London 2011). À Montréal, le même type d'application est lancé par le Musée McCord en septembre 2011 (Voir Musée McCord 2011).

Les œuvres d'art seront donc abordées comme des récits du temps de la ville, des configurations plastiques d'expériences temporelles vécues dans la ville.

1.3 Cadre théorique

Avant de procéder à la description du corpus, j'aimerais présenter les sous-entendus épistémologiques qui guident mon travail avec les œuvres d'art. Le regard que je porte sur celles-ci emprunte à la sociologie des œuvres, à la phénoménologie et à l'herméneutique. Je considère les œuvres comme les expressions sensibles de visions du monde qui peuvent être questionnées, discutées, analysées pour comprendre les dynamiques, les structures et les transformations d'une société. Mon travail, dans le cadre de ce mémoire, consiste à traduire le « voir » exprimé par les œuvres d'art, en proposant une lecture qui éclaire leurs significations et leur portée culturelle²⁶.

1.3.1 La sociologie des œuvres : l'œuvre d'art comme partenaire de recherche

La première approche à partir de laquelle je définis mon regard sur les œuvres d'art est celle de la sociologie des œuvres. Ce jeune courant en sociologie des arts propose de prendre les œuvres d'art comme points de départ de la recherche et de considérer leur structure, leur contenu et leur forme dans l'analyse sociologique. Cette perspective se positionne en opposition avec les approches traditionnelles en sociologie des arts qui recommandent

²⁶ Mon approche est influencée par les travaux de Magali Uhl sur l'art contemporain. Dans le cadre de son projet de recherche *L'art contemporain pour voir le monde : une prospective du temps présent*, Uhl propose de partir du contenu d'œuvres d'art pour observer ce qu'elles disent sur le monde « en train de se faire ». Elle considère l'art comme étant dépositaire d'un regard prospectif, qui livre sur le mode symbolique et métaphorique une anticipation du devenir de nos sociétés (Uhl 2010). Le cadre théorique de ma recherche s'inspire ainsi du travail effectué dans le cadre de ces travaux, notamment sur la question du rôle attribué aux œuvres d'art dans la recherche sociologique.

l'adoption d'une posture « externaliste » face aux œuvres pour s'intéresser uniquement à leurs conditions de production, de réception et de médiation²⁷.

Le projet de la sociologie des œuvres est résumé ainsi par Bruno Péquignot :

[...] ce que je propose, avec d'autres, dans ce champ [de la sociologie de l'art], c'est l'idée qu'il est possible de produire une telle connaissance [rationnelle, vérifiée et vérifiable (en un mot scientifique) de la réalité sociale] par l'appréhension (description, analyse) et la compréhension (interprétation) des œuvres elles-mêmes, articulées sur une mise en rapport avec l'étude des conditions sociales de production des œuvres, et de leur réception ou diffusion, qui font l'objet d'une démarche plus classique²⁸.

Il s'agit donc d'effectuer dans une certaine mesure un déplacement du rôle de l'œuvre dans la recherche sociologique : d'objet d'étude qu'on explique à partir des processus qui encadrent sa production, sa réception et sa médiation, elle devient outil d'investigation de la réalité sociale. Selon les auteurs, les œuvres seront utilisées de différentes façons : illustrations d'une thèse sociologique, modèles d'interprétation ou de classification de phénomènes sociologiques, lieux de repérage et de compréhension de structures des représentations collectives, expériences de pensée, partenaires épistémologiques, instruments d'investigation et de compréhension d'une réalité sociale, ou lieux de cristallisation des représentations collectives et de leur évolution²⁹.

En un mot, parce que l'art a des racines sociologiques, il devient à la fois document et technique d'analyse pour mieux connaître le social dans ce qu'il représente de plus difficile à atteindre et de plus obscur pour le sociologue qui suivrait d'autres méthodes d'approche. La boucle est ainsi bouclée. Nous sommes partis d'une sociologie qui cherche le social dans l'art et nous aboutissons à une sociologie qui va au contraire de la connaissance de l'art à la connaissance du social [...]³⁰.

Cette perspective sur les œuvres demande de tourner le dos aux définitions rigides de la sociologie qui évaluent la valeur d'une recherche selon le seul critère du respect de la

²⁷ Pour une présentation de cette perspective externaliste, voir Bourdieu 1980, Heinrich 2001 et 2007, Zolberg 1990.

²⁸ Péquignot 2008, p. 7.

²⁹ Péquignot 2005, p. 319.

³⁰ Péquignot 2005, p. 319.

spécificité de sa méthode³¹. La sociologie des œuvres constitue un appel au croisement des approches et à l'interdisciplinarité, conditions d'un renouvellement des connaissances en sociologie de l'art³². Comme l'indique Péquignot, cela signifie de faire du « Pourquoi pas ? » le principe initiateur de la recherche plutôt que de s'en remettre uniquement aux traditions disciplinaires³³. De plus, la sociologie des œuvres cherche à dépasser la perspective restreinte de la sociologie de l'art en s'ouvrant aux approches et aux méthodes de la sociologie de la culture. Les œuvres d'art sont alors abordées comme des faits et des objets de culture, à mettre en lien avec des structures symboliques, des imaginaires, des manières de faire, des visions du monde. Ces approches accordent ainsi une place importante à l'interprétation³⁴.

Dans le cadre de ce mémoire, je fais mienne l'idée que les œuvres d'art peuvent être approchée comme des partenaires épistémologiques pour appréhender des phénomènes

³¹ Je pense par exemple à Nathalie Heinich pour qui le progrès de la science, et donc de la sociologie, « [...] consiste à suivre la ligne de plus grande spécificité de la discipline. Dans cette perspective, l'enquête empirique et la suspension du jugement de valeurs font l'originalité et la puissance de la recherche sociologique, et par rapport aux disciplines connexes (aux premiers rangs desquelles la philosophie, dont elle est largement issue), et par rapport aux activités qui lui sont souvent associées (l'expertise, la politique) » (Heinich 2007, p. 22). Cette perspective amène l'auteure à déprécier les approches multi-disciplinaires ou critiques et les théories générales qui, si elles conservent une certaine pertinence, ne méritent simplement pas l'appellation « sociologique ».

³² Les propositions de Vera L. Zolberg dans *Constructing a Sociology of the arts* vont en ce sens. Voir Zolberg 1990. De plus, le texte de présentation de la thématique scientifique du Groupe de recherche international *Œuvres, Publics et société*, dirigé par Bruno Péquignot, confirme lui aussi les orientations interdisciplinaires de la sociologie des œuvres. « Certaines questions, qui semblaient décisives, sont aujourd'hui purement et simplement abandonnées, comme celle de la spécificité nécessaire du discours sociologique sur l'œuvre. C'est au contraire dans une large ouverture sur les disciplines voisines que la sociologie des œuvres entend désormais se constituer » (GDR international OPuS 2010). Cela ne signifie évidemment pas que l'on tourne le dos aux approches plus classiques de la sociologie de l'art, mais simplement qu'on aborde la discipline d'un angle différent, nouveau. Sur l'interdisciplinarité en sociologie des œuvres, voir aussi Bédard 2008, p. 16-17.

³³ « Bachelard ne nous a-t-il pas appris il y a déjà plus d'un demi siècle que les vraies découvertes scientifiques, celles qui changent voire transforment entièrement notre raison et ses usages venaient de ceux qui ont refusé les frontières arbitraires – socialement construites bien évidemment, ce qui ne le [sic : les] rend pas moins arbitraires – et se sont résolument placés aux interfaces entre les avoirs [sic : savoirs]. "Pourquoi pas ?" dit-il, est la question que le scientifique aujourd'hui doit se poser et non pas comme dans la métaphysique pré-galiléenne : est-ce conforme à ce que la tradition a établi » (Péquignot 2001, p. 20).

³⁴ Ce recours à l'interprétation est très critiquée par les tenants de la sociologie de l'art plus traditionnelle, notamment Nathalie Heinich. En guise de réponse, Lévy et Quemin affirment que pour s'assurer de la rigueur de la démarche sociologique, « il s'agit pour la sociologie d'assumer sa dimension interprétative – difficilement contestable – mais tout en proposant une argumentation suffisamment solide et honnête (par exemple, en multipliant les explications des éléments qui ont mené le sociologue à privilégier telle interprétation sur telle autre) pour que le lecteur puisse reconstituer le parcours argumentatif de l'auteur et, de ce fait, décider en toute connaissance de cause s'il le suit ou pas dans ses conclusions. [...] le constat selon lequel "les interprétations sociologiques sont nécessairement subjectives et arbitraires" ne suffit pas forcément à invalider la possibilité même d'interpréter sociologiquement toute œuvre d'art » (Lévy et Quemin 2007, p. 230). Sur la question de l'interprétation, voir aussi Zolberg 1990. Sur la sociologie des œuvres, outre les ouvrages déjà mentionnés, voir aussi Majastre et Pessin 1992 et 2001, et Girel 2006.

sociaux et des problématiques sociologiques. Je propose ainsi de porter un regard sociologique sur des œuvres d'art particulières en considérant leurs contenus thématiques et formels, dans le but de comprendre avec elles la société dans laquelle nous vivons.

1.3.2 La phénoménologie : l'œuvre d'art comme voir

Le regard que je pose sur les œuvres emprunte aussi à la phénoménologie. Celle-ci propose de produire une connaissance des choses du monde non pas en construisant sur elles un discours abstrait de l'expérience visant l'objectivité scientifique, mais « en étant aux choses », en écoutant comment « elles résonnent en nous », comment le sens se donne dans notre rencontre avec elles³⁵. Une étude phénoménologique d'œuvres d'art ne cherchera donc pas à mettre celles-ci à distance, au contraire, elle s'appuiera sur la rencontre du chercheur avec l'œuvre et s'intéressera à décrire comment celui-ci est affecté par elles, ce qui caractérise leur présence, comment elles se donnent à l'expérience.

Plusieurs phénoménologues se sont intéressés aux œuvres d'art et à la relation que celles-ci entretiennent avec le monde³⁶. Ils affirment que l'œuvre d'art est elle-même l'expression d'un voir, d'une saisie de l'être, qui fait résonner en nous la vérité des choses représentées. Pour Merleau-Ponty, par exemple, l'interrogation que l'art formule au monde concerne « [...] cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps³⁷ ». Selon lui, le peintre a le pouvoir

³⁵ Selon Husserl, la connaissance véritable s'élabore à partir d'une « pure vue », c'est-à-dire à partir d'une saisie immanente de l'objet, espèce d'évidence intuitive qui se donne dans la présence et la mise hors-jeu des transcendances, et qui donne accès à l'être de la chose donnée (Husserl 1970). Ce regard d'une pure vue, aussi qualifiée par Husserl d'évidence et de perception absolue, n'est possible que si, dégagé de la transcendance, la possibilité même du phénomène ne se donne plus comme savoir objectif mais comme pure présence immanente. Le *cogito* cartésien en est l'exemple par excellence. « Une vue ne se laisse pas démontrer ; l'aveugle qui veut parvenir à voir n'y parviendra pas par des démonstrations scientifiques ; des théories physiques et physiologiques des couleurs ne fournissent aucune clarté intuitive sur le sens de la couleur tel que le possède celui qui voit » (Husserl 1970, p. 107). Selon Husserl, c'est par la rencontre entre l'acte de pensée et l'objet donné que se constituent les choses dans leur essence, et qu'elles sont rendues présentes par la vue. Le problème de la relation entre la connaissance et l'objet de la connaissance se résout alors dans la donation de sens effectuée par la connaissance. Dès qu'une conscience voit, il y a donation de sens.

³⁶ Je pense surtout à Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty et Michel Henry.

³⁷ Merleau-Ponty 1964a, p. 30.

d'amplifier la vision en projetant sur une toile ce qui se voit en lui³⁸. Ses actions, ses gestes, ses tracés lui semblent émaner des choses mêmes. La peinture ne parle donc pas des choses – de l'espace ou de la lumière par exemple –, elle *fait parler* les choses, l'espace, la lumière, elle leur « crève la peau »³⁹, montre leur animation interne, leur rayonnement⁴⁰. « Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience : la vibration des apparences qui est le berceau des choses⁴¹ ». De même, pour Michel Henry, « peindre est un faire-voir, mais ce faire-voir a pour but de nous faire voir ce qu'on ne voit pas et qui ne peut être vu⁴² ». Cet invisible, c'est la vie, cette dimension intérieure de l'Être qui, avant même de venir à la lumière du monde et d'animer un objet pouvant être perçu, s'éprouve elle-même immédiatement, coïncide avec elle-même, s'épuise en elle-même comme un pathos⁴³. L'art n'a donc pas pour fonction de représenter, son domaine n'est pas l'appréhension du monde extérieur, mais l'expression de la vie invisible qui est en toute chose⁴⁴. De plus, selon Henry, la création artistique et l'imagination empruntent à la vie son propre mouvement puisqu'elles sont accroissement et épanouissement de tonalités encore jamais ressenties : « Faire advenir à l'être en effet ce qui n'avait encore jamais trouvé place en lui : des sonorités, des impressions, des émotions, des sentiments, des forces non éprouvées jusque-là⁴⁵ ». Ainsi, les œuvres d'art transforment notre regard, élargissent sa portée, nous amènent à sentir autrement le monde. C'est de cette manière que la vie est présente dans l'art selon son essence propre⁴⁶, non pas comme chose représentée, mais comme épreuve et accroissement de soi.

³⁸ Ernst cité dans Merleau-Ponty 1964a, p. 30.

³⁹ Bru cité dans Merleau-Ponty 1964a, p. 69.

⁴⁰ Merleau-Ponty 1964a, p. 69.

⁴¹ Merleau-Ponty 1966, p. 40.

⁴² Henry 2005, p. 24.

⁴³ Henry 2005, p. 18.

⁴⁴ La couleur, par exemple, n'est rien d'autre que la résonance en soi d'une tonalité affective particulière, d'une impression qui n'emprunte pas au langage ou à la représentation ses moyens d'expression, mais qui « [...] substitue à toute forme médiate d'expression le retentissement affectif immédiat de la couleur en nous, soit [sa] réalité originelle [...] » (Henry 2005, p. 128). La communication entre l'œuvre et le public se fait sur le plan de la sensibilité, de la sensation, des émotions (Henry 2005, p. 129). Avant d'être objet de monde et de culture, avant même que lui soit conféré un sens, l'œuvre d'art est donc expérience affective, vibration, action sur soi des formes, des couleurs, de la composition et des contrastes, communication directe de la vie en elles.

⁴⁵ Henry 2005, p. 186.

⁴⁶ Henry 2005, p. 209.

Le regard que je porte sur les œuvres d'art dans le cadre de ma recherche emprunte à la phénoménologie dans le sens où je tente d'observer comment les œuvres d'art se donnent à l'expérience, comment elles font résonner en nous des affects particuliers, comment elles renvoient à des expériences singulières qu'elles nous font vivre intérieurement. Loin d'établir une distance entre moi et les œuvres que j'étudie comme le demanderait la sociologie traditionnelle, je me laisse plutôt toucher par elles dans le but d'expérimenter le « voir » qu'elles donnent à voir. Je suis ainsi leur invitation à regarder tel espace dans telle direction, à appréhender tel phénomène à partir de telles sensations, pour ensuite tenter de traduire la vision du monde qu'elles manifestent.

1.3.3 L'herméneutique : l'œuvre d'art comme texte

L'herméneutique est le dernier axe théorique auquel j'ai recours pour définir mon approche. Si la phénoménologie nous permet d'envisager l'œuvre d'art comme un voir, expression de l'appréhension immanente de l'être ou de la vie, l'herméneutique prolonge les intuitions phénoménologiques en ramenant l'art dans le langage, en approfondissant la question de son sens et de ses références. J'emprunte à l'herméneutique l'idée que le sens d'une œuvre se déploie au moment de sa « lecture » par un regardeur, et je suis l'invitation de Paul Ricoeur à adopter le paradigme du texte pour l'étude des œuvres d'art.

Le philosophe Hans-Georg Gadamer insiste sur le fait que toute œuvre d'art est représentation. La représentation est la venue à la présence d'un contenu de sens dans l'exécution et l'interprétation toujours renouvelée d'une œuvre. Les arts d'exécution comme le théâtre ou la musique mettent en évidence ce caractère performatif de toute œuvre d'art : chaque nouvelle représentation d'une pièce (théâtrale ou musicale) permet à celle-ci de venir à la présence et la rend contemporaine des personnes présentes lors de son déroulement. L'œuvre n'existe pas en soi, elle « [...] s'offre autrement dans des conditions toujours différentes⁴⁷ », quoiqu'elle garde toujours présente la référence à son origine⁴⁸. Elle se

⁴⁷ Gadamer 1996, p. 166.

confond ainsi avec sa représentation⁴⁹. Pour une œuvre d'art visuel (une image) ou une œuvre littéraire (un texte), c'est dans la réception que s'effectue cette venue à la présence du sens⁵⁰. Le sens de l'œuvre se forme dans l'événement de sa compréhension⁵¹.

La lecture est donc centrale dans le déploiement du sens d'une œuvre. La réception produit une « fusion des horizons » de l'œuvre et de son interprète à travers le processus de compréhension⁵². Selon les tenants de l'esthétique de la réception en littérature⁵³, un lecteur est toujours prédisposé à recevoir un texte, et cette disposition préalable relève autant de sa connaissance de la tradition littéraire que du contexte sociologique (normes, systèmes de valeurs) qui lui permet de faire des comparaisons. Toute compréhension individuelle d'un texte ou d'une œuvre a donc pour horizon une expérience esthétique intersubjective préalable⁵⁴. Cet horizon d'attente, et particulièrement celui du premier public d'une œuvre, est inscrit à même le texte et peut être l'objet d'une reconstruction objective. Le concept de « lecteur implicite » de Wolfgang Iser exprime bien cette idée. Selon lui, « le texte donne lui-même de manière anticipée son mode de réception et libère en cela un potentiel d'effet dont les structures mettent en branle et jusqu'à un certain point contrôlent les processus de réception⁵⁵ ». Le lecteur implicite n'est pas un lecteur réel ou un substrat empirique, il est le destinataire fictif que l'auteur suppose pour organiser les orientations et les perspectives de sens dans le texte. « L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle

⁴⁸ Paul Ricoeur affirme qu'il s'agit là du caractère « sempiternel » de l'œuvre d'art : « C'est peut-être là, dans cette capacité indéfinie d'être réincarné, et de façon chaque fois historiquement différente, mais substantiellement et essentiellement fondatrice, que le signifié profond du livret ou de la partition occupe ce statut du sempiternel » (Ricoeur 1996, p. 11).

⁴⁹ C'est ainsi que Gadamer affirme que l'œuvre d'art constitue une origine pour elle-même (Gadamer 1996, p. 138). Un peu de la même façon, Ricoeur affirme que la destination de l'œuvre d'art est la *monstration*, « le fait qu'une œuvre d'art vise, par delà l'intentionnalité de son auteur, et en tant même qu'œuvre d'art, à être partagée, donc d'abord à être montrée » (Ricoeur 1996, p. 10).

⁵⁰ Pour Gadamer, c'est d'ailleurs aussi le cas aussi pour les arts performatifs, dont le spectacle devant un auditoire représente le moment décisif (Gadamer 1996, p. 127).

⁵¹ Gadamer 1996, p. 184.

⁵² Gadamer 1996, p. 328. Iser 1976, p. 20.

⁵³ Je pense surtout à Hans-Robert Jauss et Wolfgang Iser.

⁵⁴ Jauss 1978, p. 56.

⁵⁵ Iser 1976, p. 5.

d'immanence du récepteur⁵⁶». L'auteur esquisse une image de son lecteur dans son texte et il revient au lecteur réel d'adopter ou non le rôle que lui dicte implicitement celui-ci⁵⁷.

Paul Ricoeur invite à ce que la notion de texte, interpellée par l'herméneutique et l'esthétique de la réception, soit traitée comme un paradigme pour l'étude d'objets non textuels comme l'action humaine ou les œuvres d'art⁵⁸. Les arts plastiques peuvent alors être considérés comme des modes narratifs qui emploient un autre médium que le langage, et leurs œuvres approchées comme des textes qu'il faut interpréter en discernant les discours qui s'y déploient et en explicitant les propositions de monde qu'elles constituent. Avec le paradigme de l'interprétation textuelle, Ricoeur propose de procéder dans un premier temps à une analyse structurale interne au texte, qui ignore toute référence au monde extra-textuel et permet de connaître le système du texte, le jeu entre ses éléments. Dans un deuxième temps, il faut sortir de l'analyse interne pour repérer les référents de l'œuvre. « C'est cette sémantique profonde qui constitue l'objet propre de la compréhension et qui requiert une affinité spécifique entre le lecteur et la sorte de chose *dont* parle le texte⁵⁹ ». Cette sémantique profonde « ouvre un monde » et la compréhension advient lorsque nous en reconnaissons les références ou les possibilités que le texte ouvre dans le monde. La signification objective n'a donc rien à voir avec l'intention subjective de son auteur ou une identification émotionnelle du lecteur. Si l'interprétation implique toujours un engagement et une « appropriation » de la part du lecteur et s'il existe toujours une pluralité de lectures possibles, le texte demeure un champ limité de constructions possibles⁶⁰, ce qui permet d'évaluer la justesse des interprétations.

Dans le cadre de ma recherche, je propose de considérer les œuvres d'art à partir du paradigme du texte et de l'esthétique de la réception. Je considère que les œuvres d'art visuel

⁵⁶ Iser 1976, p. 71.

⁵⁷ Iser 1976, p. 76. C'est en ce sens que l'on peut concevoir, avec Paul Ricoeur, que « le texte est un ensemble d'*instructions* que le lecteur individuel ou le public *exécute* de façon passive ou créatrice » (Ricoeur 1983, p. 146). Un texte est une esquisse pour la lecture, qui comporte des trous et des zones d'indétermination qui interpellent la capacité du lecteur à configurer l'œuvre.

⁵⁸ Ricoeur 1986.

⁵⁹ Ricoeur 1986, p. 232.

⁶⁰ Ricoeur 1986, p. 226.

doivent elles aussi être « lues » et que c'est lors de cette lecture, moment où s'effectue la fusion des horizons de l'œuvre et du récepteur, que s'exécute leur sens. Je pense que les images donnent un ensemble d'instructions visuelles au récepteur pour qu'il construise sa compréhension. Ce contenu de sens ne se trouve pas dans des structures de phrases, mais dans l'agencement des formes et des couleurs, dans la composition, dans les esthétiques invoquées. De plus, je crois qu'il est possible de reconnaître les références des œuvres d'art visuel en observant la proposition de monde qu'elles formulent. Certes, celles-ci consistent toujours en une composition influencée par l'intention d'un artiste, elles ne sont pas des documents qui pourraient prétendre à l'objectivité ou à la représentation exacte de la réalité. Elles procèdent en ce sens plutôt de la métaphore ou de la poésie. Et comme l'affirme Ricoeur, « [...] les textes poétiques eux aussi parlent *du* monde, bien qu'ils ne le fassent pas de façon descriptive⁶¹ ». Mon travail avec les œuvres d'art consiste donc en un effort de compréhension et d'interprétation, qui assume la relation de co-dépendance de l'œuvre et de son récepteur et pense la venue du sens comme une fusion des horizons.

1.4 Principes méthodologiques et cadre conceptuel

La perspective que je viens de présenter, qui emprunte à la sociologie des œuvres, à la phénoménologie et à l'herméneutique, doit pouvoir se traduire dans une pratique concrète de recherche. Je présente ici les principes méthodologiques qui guident mon travail. Ceux-ci ne représentent pas une méthode d'investigation en tant que telle, mais plutôt des lignes de fonctionnement, des éléments sur lesquels je porterai mon attention lors de mon étude.

⁶¹ Ricoeur 1983, p. 150. « La référence métaphorique, je le rappelle, consiste en ceci que l'effacement de la référence descriptive – effacement qui, en première approximation, renvoie le langage à lui-même – se révèle être, en seconde approximation, la condition négative pour que soit libéré un pouvoir plus radical de référence à des aspects de notre être-au-monde qui ne peuvent être dits de manière directe. Ces aspects sont visés, de façon indirecte, mais positivement assertive, à la faveur de la nouvelle pertinence que l'énoncé métaphorique établit au niveau du sens, sur les ruines du sens littéral aboli par sa propre impertinence » (Ricoeur 1983, p. 150).

1.4.1 La description

Pour expliciter le voir rendu visible par les œuvres et ainsi mettre en œuvre la perspective phénoménologique présentée plus haut, je fais appel à la description. Comme l'explique François Laplantine, la description vise à *faire voir*⁶². Elle relève d'abord d'une activité visuelle, l'observation, qui implique tous les sens et la sensibilité du chercheur dans la réception attentive ou inattentive d'images. Elle relève ensuite d'une activité linguistique ; elle transforme le regard en écriture⁶³. L'écriture descriptive organise « textuellement » le visible, elle construit du sens, établit des relations, fait surgir de l'inédit, elle nomme, fixe, met en ordre l'observation : « Il s'agit donc d'articuler le regard et l'écriture, non dans leur simultanéité – ce qui serait un leurre – mais dans leur coextensibilité, de comprendre le rapport entre le voir et l'écriture du voir⁶⁴ ».

La description phénoménologique vise toujours à rendre compte d'une totalité signifiante, à comprendre les détails, les faits et les éléments en tant qu'objets d'une saisie générale du sens par la perception. Merleau-Ponty affirme qu'il n'y a pas de rupture entre le monde et celui qui le voit, il y a continuation de l'un à l'autre par le corps et la vision, et par la donation de sens effectuée dès qu'il y a perception. Cela signifie évidemment que toute description, en tant qu'écriture d'un voir, est aussi interprétation. La description d'un fait, d'une action, d'une œuvre implique donc une certaine lecture qui se confronte à une pluralité de lectures passées ou possibles. Elle s'inscrit, comme l'affirme l'herméneutique, en dialogue avec ces autres lectures.

Dans le cadre de ce mémoire, je procéderai donc par la description pour traduire le voir exprimé par les œuvres d'art choisies (pour « faire voir le voir »). Je décrirai d'abord de façon détaillée les œuvres elles-mêmes, avec le souci de découvrir les forces à l'œuvre en elles et de mettre en relief les dynamiques, les figures et les formes centrales de leurs représentations. Mon objectif sera d'explicitier le regard que les œuvres invitent à poser sur la

⁶² Laplantine 1996, p. 8.

⁶³ Laplantine 1996, p. 27.

⁶⁴ Laplantine 1996, p. 28.

démolition et la disparition de bâtiments, de lieux et de personnes dans la ville, pour tenter de voir ces phénomènes « avec elles ». J'aurai encore recours à la description lorsque je voudrai approfondir ma compréhension des éléments centraux des œuvres et de leur dynamique. Je décrirai ces éléments picturaux et esthétiques en insistant sur leurs dimensions expérientielles et temporelles, et en faisant appel à des auteurs qui les ont décrits et analysés⁶⁵.

Évidemment, ces descriptions sont issues d'une lecture qui cherche à comprendre les récits du temps et de la ville exprimés par les œuvres d'art qui thématisent la démolition et la disparition urbaines. C'est donc une lecture située, problématisée, qui influence les descriptions qui sont présentées⁶⁶.

1.4.2 L'expérience esthétique

Les descriptions que j'effectuerai porteront attention aux expériences esthétiques provoquées par les œuvres d'art. « Voir » ne signifie pas simplement appréhender par la vision, c'est sentir, toucher, se laisser toucher, c'est impliquer toute sa sensibilité dans l'observation de l'œuvre. Ainsi, en m'intéressant à l'expérience esthétique, je porte mon attention sur le « sentir » induit par les œuvres, les impressions, perceptions, affects qu'elles provoquent et qui influencent leur appréciation.

Comme l'explique Georges Didi-Huberman :

Sentir, c'est ne pas connaître tout à fait : c'est laisser à la chose sentie son pouvoir et son mystère. C'est s'involver, donc c'est manquer de point de vue : ou bien on perçoit l'espace pour connaître sa perspective, ou bien on sent le lieu pour éprouver son immanence et son opacité. Le sentir est au connaître ce que la caresse est au palper, ce que le souffle – le suspend de la parole et son portant physique – est au message linguistique, ce que le moment d'attrait ou d'effroi

⁶⁵ Voir Chapitre 3, p. 55-89.

⁶⁶ Laplantine précise d'ailleurs qu' « [...] il ne saurait y avoir de description pure. Toute description est située par rapport à une histoire, une mémoire et un patrimoine et est construite à travers un imaginaire. Bref, la description est une activité d'interprétation (ou, si l'on préfère, de traduction) de significations médiatisée par un chercheur [...] destinée à un lecteur [...] » (Laplantine 1996, p. 106).

est à la stase du "je pense" et à la représentation qui en résulte. Cependant [...], le sentir n'est en rien une "forme inférieure" de connaissance. Il est, à tout le moins, l'incontournable du domaine esthétique et, partant, du travail que doit mener un historien de l'art devant une œuvre⁶⁷.

Mes descriptions viseront donc ce « sentir » qui détermine l'appréhension du sens des œuvres d'art.

En centrant mon intérêt sur l'expérience esthétique, je positionne mes analyses du côté de la réception, de la rencontre entre les horizons de l'œuvre et du destinataire. La notion de regardeur, qui sera utilisée dans les descriptions, vise à décrire l'interaction qui existe entre la structure d'action des œuvres et la structure de réaction du récepteur. Le regardeur est la personne qui, soumise aux effets esthétiques des œuvres, participe à la construction de leur sens à partir du système de références intersubjectif dont elle hérite. En faisant appel à cette notion, je tente d'explicitier comment les œuvres d'art procurent aux récepteurs les moyens de leur réception et de leur compréhension. C'est en ce sens que l'idée de regardeur s'approche de celle de « lecteur implicite » d'Iser, en assumant toutefois qu'un récepteur « concret » (moi, l'auteur de ce texte), dont l'objectif est d'explicitier les structures, les dynamiques et les systèmes de références des œuvres, existe bel et bien derrière les descriptions et analyses proposées.

1.4.3 La notion de récit. Cadre conceptuel.

Pour élaborer ma compréhension des œuvres qui thématisent la démolition ou la disparition urbaines, je fais appel à la notion de récit⁶⁸. Les œuvres d'art qui représentent des démolitions et des disparitions urbaines m'apparaissent particulièrement aptes à être qualifiées de récits parce qu'elles représentent des événements qui se passent dans le temps, les événements d'un

⁶⁷ Didi-Huberman 2001, p. 144.

⁶⁸ En utilisant la notion de récit dans mes analyses, je concrétise l'application du paradigme du texte à l'étude d'œuvres non-langagières. Cela suppose que je considère que celles-ci contiennent un discours qui s'exprime à travers l'agencement de leurs éléments picturaux (formes, figures, couleurs, esthétiques) et de leurs significations. C'est cette configuration du discours à travers la dynamique des images que je chercherai à qualifier dans mes descriptions et analyses.

agir : la démolition d'un édifice ou la disparition d'une personne sont marquées du sceau d'un avant et d'un après, d'un passé et d'un présent (et parfois du futur de la construction nouvelle qui remplace le bâtiment démolé), qui n'existent que dans la formulation narrative de leur distance temporelle.

Le récit et la configuration de l'expérience

Selon Ricoeur, le récit intervient toujours pour donner forme à l'expérience temporelle. Parce que celle-ci est diffuse, confuse, informe⁶⁹, elle dépend du langage et encore plus de la configuration d'une intrigue pour être reconnue et différenciée. Comme l'affirme Ricoeur : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative ; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle⁷⁰ ». En proposant un agencement particulier d'éléments temporels (étapes, événements, moments distincts qui marquent la transformation d'un lieu) et en rassemblant ces objets divers dans un tout sensé et intelligible, les œuvres d'art qui représentent la démolition ou la disparition proposent une histoire, une mise en scène particulière des expériences temporelles qui se jouent dans la ville. Elles utilisent simplement un autre médium que le langage (qui pourrait tout de même être qualifié de langage visuel ou plastique) pour raconter leur histoire.

Faire le récit d'une expérience, en composer l'histoire ou en représenter l'action, nécessite que soient agencés les faits et événements qui la constituent. Ricoeur nomme cette opération « mise en intrigue⁷¹ ». C'est la mise en intrigue qui effectue le passage (la médiation) d'une pré-compréhension du monde et de l'action, à une re-figuration (une modélisation) de

⁶⁹ « Eh bien ! le temps, c'est quoi donc ? N'y a-t-il personne à me poser la question, je sais : que, sur une question, je veuille l'expliquer, je ne sais plus » (Augustin 1982, p. 312). Ricoeur voit dans les intrigues des récits que nous inventons le moyen de figurer « [...] cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique [...] » (Ricoeur 1983, p. 12).

⁷⁰ Ricoeur 1983, p. 17.

⁷¹ « Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession [d'incidents individuels,] une configuration [d'une totalité intelligible] » (Ricoeur 1983, p. 127). Pour le dire autrement, la mise en intrigue est un acte configurant qui « prend ensemble » les divers événements, transforme leur succession en totalité, fait que l'histoire puisse se suivre, qu'elle ait une fin et qu'on puisse lire dans les conséquences d'une action ses conditions initiales (Ricoeur 1983, p. 130-131).

l'expérience temporelle du lecteur, à travers une opération de configuration synthétique. La configuration d'une mise en intrigue est toujours issue d'une tradition, d'une pré-figuration de l'expérience par les normes, les conceptions, les préjugés et les habitus dont l'auteur de l'œuvre hérite. Lorsqu'elle est lue par les récepteurs d'une œuvre, cette configuration narrative participe à re-figurer leur expérience, à réactiver ou transformer les traditions et les habitudes qui orientent leurs expériences et leurs actions. Ainsi, l'opération de mise en intrigue qu'impliquent les arts de la composition narrative participe à configurer le temps. Ce qui fait dire à Jean-François Hamel : « [...] le récit ne se contente jamais de simplement rapporter une expérience, ni d'en témoigner passivement ; il la produit, la fabrique, la modèle⁷² ».

Si les analyses de Ricoeur se portent surtout sur les liens entre le récit et le temps, il ne faut pas oublier que les récits participent aussi à configurer l'espace. Henri Lefebvre dirait plutôt qu'ils participent à « produire l'espace », en reproduisant les conceptions dominantes de l'espace, ou en créant des espaces de représentation à travers la production de symboles et d'images⁷³. Selon Lefebvre, la production de l'espace est un processus social qui implique le jeu entre plusieurs types ou niveaux d'espace, entre différents « moments » du fait « ville ». Elle nécessite ainsi à la fois l'espace *perçu* (que Lefebvre nomme « pratique spatiale », c'est-à-dire l'espace empirique, tel qu'il est construit, parcouru, approprié), l'espace *conçu* (les conceptions et les représentations dominantes de l'espace, corollaires du mode de production d'une société) et l'espace *vécu* (que Lefebvre désigne comme « espaces de représentations », qui comprend l'espace qualitatif des usagers, les images, les symboles, les récits). Ces trois moments doivent être pensés ensemble, dans leur unité, chacune a son rôle à jouer dans la production (sociale) de l'espace (social)⁷⁴. Les récits participent donc à produire l'espace à travers la représentation, ils proposent des modèles d'habitabilité, de circulation, de distanciation, ils figurent le monde et ouvrent eux-mêmes des espaces où voyager⁷⁵ et ce faisant, ils participent à modeler l'expérience de l'espace de leurs lecteurs.

⁷² Hamel 2006, p. 7.

⁷³ Lefebvre 2000, p. 49.

⁷⁴ Lefebvre 2000, p. 48-57.

⁷⁵ De Certeau 1990.

Régimes d'historicité et régimes d'urbanité

Le récit effectue ainsi une médiation de l'expérience en proposant des modèles d'action et des modèles d'espace. En observant comment les récits des œuvres que j'étudie sont configurés, quels en sont les éléments essentiels et quelles sont les formes de leur mise en intrigue, je peux supposer que celles-ci participent à l'expression et à la modélisation des expériences du temps et de l'espace à l'époque contemporaine.

Le travail de lecture et d'interprétation des récits permet en effet de mettre en relation différentes formes de narration avec leurs conditions historiques d'apparition, leur contexte de production et de réception. Car évidemment, le temps et l'espace ne se prêtent pas à l'expérience de la même façon pour toutes les cultures de toutes les époques. L'expérience du temps, par exemple, est historique et sociale : chaque société articule de façon originale les catégories du passé, du présent et du futur, reconfigure dans ses récits les expériences vives du temps et de la durée, la conscience de l'irréversible et de la finitude⁷⁶. C'est ce que le concept de régime d'historicité de François Hartog cherche à exprimer. Il désigne des modes de rapports au temps qui correspondent à une tension particulière entre le champ d'expérience (présence sociale du passé) et l'horizon d'attentes (présence sociale du futur) qui marquent l'expérience présente⁷⁷. L'étude de formes de récits et de mise en intrigue représente ainsi un accès privilégié au régime d'historicité qui marque une époque. De même, on pourrait parler de « régime de spatialité » ou « régimes d'urbanité » pour qualifier les modes de production de l'espace qui se sont succédés dans l'histoire et qui correspondent à une configuration spécifique de la triplicité de l'espace selon Henri Lefebvre, c'est-à-dire du jeu entre l'espace perçu (la pratique spatiale), l'espace conçu (les conceptions de l'espace) et

⁷⁶ Hamel 2006, p. 220.

⁷⁷ Hartog 2003, p. 28. Les concepts de champ d'expérience et d'horizon d'attentes sont empruntées à Reinhart Koselleck. Jean-François Hamel en fournit une bonne description : « Dans le champ d'expérience se manifeste la *présence sociale du passé*, non seulement le passé individuel et familial, qui se prête à la remémoration, mais le passé des générations et des institutions qui, sans être directement accessible à la conscience, oriente les comportements sociaux et influe les schèmes de l'action. L'horizon d'attente renvoie pour sa part à la *présence sociale du futur*, à tout ce qui depuis le présent déborde du champ d'expérience institué en direction de l'avenir, par l'espoir et la volonté, l'angoisse et la crainte, la curiosité et le souci, tant dans leurs expressions individuelles que dans leurs manifestations collectives » (Hamel 2006, p. 28).

l'espace vécu (les espaces de représentations)⁷⁸. Chaque société, en se reproduisant, reproduit aussi son espace.

J'aborderai donc les œuvres d'art qui thématisent la démolition ou la disparition de bâtiments, de lieux ou de personnes dans la ville comme des récits qui reproduisent, mettent en forme et configurent l'expérience du temps et de la ville qui caractérise l'époque contemporaine. Comme je l'ai dit, ces récits n'empruntent pas le langage comme mode d'expression mais plutôt les formes plastiques (couleurs, formes, figuration, esthétiques) qui se traduisent en effets esthétiques chez le regardeur, et qui sont aussi productrices de sens. Ces représentations par l'image participent elles aussi à mettre en forme et à exprimer les expériences vives. Comme le dit Sylviane Agacinsky, « La pensée se structure d'après des formes plastiques autant qu'à travers des formes discursives⁷⁹ ». Le chapitre 4 de ce mémoire est une tentative de mise en évidence de ces relations référentielles qui unissent les récits des œuvres d'art et les dynamiques temporelles et spatiales de la société contemporaine. La notion de récit est donc ce qui me permet de faire le pont entre le sens des œuvres et leurs références.

⁷⁸ Lefebvre 2000, p. 49.

⁷⁹ Agacinsky 2000, p. 109.

CHAPITRE II

DESCRIPTION DU CORPUS

Comme un fantôme. Je le vois.
Un passant à Sophie Calle¹

Je procède dans ce chapitre à la description des œuvres du corpus : *The Writing on the Wall* de Shimon Attie, *Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle et *Phantom Shanghai* de Greg Girard. Pour chacune, je présente d'abord le contexte de production et décris ensuite les œuvres en insistant sur les expériences esthétiques qu'elles provoquent, et en tentant de dégager les éléments centraux de leurs dynamiques.

2.1 Choix des œuvres du corpus

Les œuvres dont j'approfondirai ici la compréhension ont été sélectionnées d'abord et avant tout en fonction de leur sujet, la démolition, la disparition et la transformation du paysage urbain. La pertinence du traitement des thèmes quant à la problématique a aussi influencé la sélection. Par souci de diversité et de complémentarité, j'ai favorisé des œuvres réalisées par des artistes différents, et à partir de médiums différents, mais ces critères ne sont pas exclusifs, et on remarquera par exemple que la photographie joue un rôle dans chacune.

Je présenterai le contexte de leur production de chaque œuvre, avant de procéder à des descriptions détaillées qui permettront de mettre en lumière le « voir » qu'elles expriment et les récits qu'elles configurent. Si les œuvres se distinguent par leur médium ou parce qu'elles

¹ Calle 1999, p. 49.

soulèvent des enjeux mémoriels spécifiques aux villes où elles ont été réalisées (la chute du communisme à Berlin chez Calle, la disparition des Juifs de Berlin dans l'œuvre de Attie, la démolition de l'ancien Shanghai dans les photographies de Girard), elles se rejoignent pourtant dans le souci de représenter et rendre manifeste l'absence et la disparition dans les villes. Ce ne sont donc pas les contenus mémoriels ou historiques particuliers des villes où les œuvres ont été réalisées qui seront interrogés ici, mais plutôt les impressions et expériences affectives liées à la disparition et à la survivance de restes du passé dans la ville. C'est de l'agencement et de la dynamique des éléments de l'œuvre que l'on pourra dégager les récits qu'elles expriment.

2.2 *The Writing on The Wall* de Shimon Attie, Berlin, 1991-1993



Fig 2.1 : Shimon Attie, *Joachimstrasse 11a*, de la série *The Writing on the Wall*, Berlin, 1991-1993.

Source : Jack Shainman Gallery 2011.

L'artiste américain Shimon Attie s'intéresse à la question de l'inscription de la mémoire dans les lieux depuis les débuts de sa carrière artistique. Son objectif est de donner forme visuelle aux mémoires individuelles et collectives, en introduisant des fragments du passé dans les paysages du présent². C'est en projetant des images et des textes sur les murs de villes historiques qu'Attie établit un dialogue mémoriel entre le présent et le passé de ces villes. Parmi ses œuvres, *The Writing on the Wall*, réalisée entre 1991 et 1993 dans l'ancien quartier juif de Berlin (le Scheunenviertel), fait appel à un dispositif de projections *in situ* d'archives photographiques pour faire apparaître les habitants disparus dans les décors du présent. Des photographies des sites de projection, réalisées par l'artiste, documentent son travail et témoignent de ses installations mémorielles éphémères³.

2.2.1 Contexte de production

Au moment où Attie réalise *The Writing on the Wall*, Berlin vit une période de bouleversements politiques, sociaux et urbanistiques importants. La réunification allemande, suivie de la chute de l'Union Soviétique, confirme l'échec du communisme comme force politique et économique et reconfigure la carte géopolitique européenne (et mondiale). L'Allemagne s'implique maintenant pour la création de l'Union Européenne et redéfinit sa position politique et économique en participant à la zone de libre-échange qu'est la Communauté Européenne, en s'adaptant à son Marché unique, et en adoptant l'Euro comme monnaie en 1999. Cette période concorde donc avec un contexte de transition vers le capitalisme (ou plutôt d'intégration des régions de l'ancienne République Démocratique Allemande (RDA) au régime capitaliste libéral) pour l'Allemagne unifiée. Dans les secteurs de l'ancienne RDA (dont l'ancien Berlin-Est), il s'agit d'une transformation radicale des manières de faire qui régissaient la vie quotidienne depuis plusieurs décennies. On adopte les habitudes de l'Ouest : on voit apparaître de nouvelles marchandises et des publicités, les institutions politiques se démocratisent, les déplacements sont facilités⁴.

² MoCP 2010.

³ Pour une analyse du travail de Shimon Attie, voir Young 1994 et 2000.

⁴ Charpiot 2006, p. 241.

À Berlin, ces changements politiques et économiques se traduisent par un important réaménagement urbain. En 1992, le Sénat allemand divulgue un plan d'aménagement (« concept de structure spatiale ») visant à effacer les traces de la division de Berlin et à maîtriser la croissance et le développement de la ville⁵. On transforme notamment un ancien poste frontalier (Checkpoint Charlie) en un centre d'affaires américain (1995), on réaménage de nombreuses places (notamment la Leipziger Platz et la Postdamer Platz en 1995), on renomme une centaine de rues (1991)⁶ et on inaugure de nouveaux centres commerciaux⁷. Les plans de la nouvelle Chancellerie Fédérale allemande sont aussi adoptés pendant cette période. De plus, avec l'intention d'effacer les traces de l'ancienne division de la ville, le gouvernement berlinois effectue le démantèlement de nombreux monuments à caractère politique de l'ancien Berlin-Est. En 1991, on décide par exemple de retirer la grande statue de Lénine située sur l'ancienne place Lénine, rebaptisée Place des Nations, sous prétexte qu'elle divise le peuple⁸. À Berlin, c'est l'idéologie de l'unité qu'on interpelle pour justifier les grands travaux.

2.2.2 *The Writing on the Wall*

Pour *The Writing on the Wall*, Attie fait appel à un dispositif de projections *in situ* de photographies d'archives dans le Scheunenviertel, un quartier pauvre de Berlin-Est, anciennement occupé par la communauté juive, et qui, entre 1991 et 1993, voit nombre de ses bâtiments et terrains laissés à l'abandon⁹. Projetées sur les lieux exacts ou tout près des endroits où elles avaient été réalisées soixante ans plus tôt, les photographies choisies par l'artiste présentent des scènes de la vie quotidienne des habitants juifs du quartier.

⁵ Charpiot 2006, p. 243.

⁶ Tagliabue 1991.

⁷ Charpiot 2006, p. 246.

⁸ « “This Lenin monument divides people”, said Dieter Flamig, the spokesman for the city Government. “It is our Archimedes point.” » Tagliabue 1991.

⁹ Depuis, le Scheunenviertel est devenu un quartier branché de Berlin, fréquenté par les jeunes et les artistes.



Fig. 2.2 : Shimon Attie, *Almstadtstrasse 43, Berlin (1930)*. (car parked in front of Hebrew bookstore). De la série *The Writing on the wall, Berlin*, 1991-1993.
Source : MoMA 2011.

Ici, des hommes se dirigent vers un café (voir fig. 2.1), un peu plus loin, quelqu'un entre dans une librairie hébraïque (voir fig. 2.2). Une autre projection présente une boutique de pigeons (voir fig. 2.3), une autre encore des enfants assis au coin d'une rue (voir fig. 2.4). Les photographies noir et blanc sont de véritables documents historiques qui décrivent les modes de vie et habitudes des anciens habitants du quartier. L'artiste suggère ainsi que la mémoire des disparus réside dans les lieux de la vie quotidienne, au détour d'une rue ou devant la vitrine d'un café, où personnages du passé et du présent peuvent se rencontrer.



Fig. 2.3 : Shimon Attie, *Strenstrasse 21. Slide projection of former Jewish-owned Pigeon Shop (1931).*, de la série *The Writing on the Wall*, Berlin, 1991-1993.
Source : MoCP 2010.

Les portes et les fenêtres des bâtiments à l'abandon sont souvent utilisées par l'artiste pour « encadrer » les projections et les situer à partir des indices architecturaux qui apparaissent sur les photographies anciennes. Selon l'artiste, la mémoire et les souvenirs demeurent en latence dans les formes architecturales, même s'ils ne sont pas visibles¹⁰. Par ses projections, il les fait apparaître en les ancrant dans l'architecture du quartier. De plus, les projections ont parfois une forme irrégulière, comme c'est le cas pour *Steinstrasse 21, Slide Projection of former Jewish-owned Pigeon Shop (1931)* (voir fig. 2.3), où les pourtours de la photographie projetée semblent avoir été déchirés. Ce procédé accentue l'impression que l'image du passé émerge du bâtiment, comme si elle demeurerait habituellement dissimulée derrière une fine couche de temps qui est alors déchirée pour dévoiler un passé oublié.

¹⁰ MoMA 2010.



Fig. 2.4 : Shimon Attie, *Mulackstrasse 37, Berlin (1932)*. (*children and tower*).
De la série *The Writing on the Wall*, Berlin, 1991-1993.
Source : MoMA 2011.

L'idée des différentes couches historiques et mémorielles qui habitent un lieu est d'ailleurs chère à l'artiste. Commentant une photographie qu'il a réalisée du site de la projection *Mulackstrasse 37, Berlin (1932)* (*children and tower*) (voir fig. 2.4), Attie indique qu'on y retrouve quatre couches historiques réunies en une seule image : la projection de l'archive renvoie à l'histoire juive précédant la guerre ; les bâtiments en ruine rappellent la période de la guerre elle-même ; la tour de la télévision d'État de l'Allemagne de l'Est, visible à la gauche de l'image, réfère à la période socialiste d'après-guerre ; le graffiti anti-Allemagne de l'Est renvoie finalement à la chute du mur et à la période de la réunification¹¹. Ce collage des époques, rendu explicite par la photographie du site réalisée par l'artiste, existe avant même que quelqu'un n'intervienne, dans la juxtaposition de formes architecturales et de traces d'événements provenant de diverses époques.

¹¹ MoMA 2011



Fig. 2.5 : Shimon Attie, *Joachimstrasse/Ecke Augustrasse*, de la série *The Writing on the Wall*, Berlin, 1991-1993.
Source : Jack Shaiman Gallery 2011.

La nuit, les projections photographiques d'Attie produisent une lumière importante qui contraste fortement avec la noirceur ambiante. Véritables spectres lumineux, les projections rappellent les fantômes qu'on décrit souvent comme des apparitions transparentes, lumineuses et immatérielles de personnes défuntes. Les anciens occupants du quartier sont effectivement de retour, comme des revenants venus questionner les habitants du présent sur leur capacité à se souvenir et à faire face à leur passé. Le regret et la nostalgie sont stimulés chez le regardeur, accentués par l'utilisation des photographies anciennes, et le malaise et l'angoisse sont provoqués par les représentations de l'identité juive des disparus, rappels de disparitions dues au génocide. Attie pousse ainsi à une « situation de mémoire », forçant le souvenir et repeuplant la ville de ses absents. Forme de lutte contre l'oubli, ses projections continuent à hanter les lieux même après qu'elles aient disparu¹².

¹² Young 2000, p. 65. L'artiste affirme d'ailleurs que cet aspect de l'œuvre a réussi : « I left Berlin almost 10 years ago. When I return in the present time I find people that remember the projections and tell me that these images come to their minds every time they walk by the specific places. I find it interesting in that it points to the power of a temporary intervention, as opposed to a static permanent one » (Bastry 2010).

2.3 Souvenirs de Berlin-Est de Sophie Calle, Berlin, 1996



Fig. 2.6 : Sophie Calle, *Insignes de la RDA (Palais de la République)*, du projet *Souvenirs de Berlin-Est*, Berlin, 1996.
Source : Calle 1999, p. 42-43.

En 1996, l'artiste française Sophie Calle est invitée par la galerie Arndt & Partner de Berlin à élaborer une œuvre sur la disparition de certains monuments et symboles à caractère politique dans l'ancien quartier de Berlin-Est, démantelés suite à la Réunification. Fidèle à ses pratiques, Calle décide de mener une enquête pour documenter ces disparitions¹³. Armée d'une caméra et d'un carnet de notes, elle se rend sur les lieux pour photographier les traces laissées par les symboles disparus et questionner les passants sur leurs souvenirs et leurs impressions. Elle présente ensuite en galerie l'installation *Die Entfernung/The Detachment*,

¹³ Avant la réalisation de *Souvenirs de Berlin-Est*, Sophie Calle conçoit de nombreuses œuvres qui prennent d'abord la forme d'une enquête. Cette pratique en art conceptuel présente ce que Malene Vest Hansen appelle une « archéologie sociale » où Calle joue le rôle de l'ethnographe (Vest Hansen 2002, p. 194). Voir par exemple *Les dormeurs* (1979), *Filatures Parisiennes* (1979-1981), *Suite Vénitienne* (1980), *Le Bronx* (1980), *Les Anges* (1984), *Les aveugles* (1986), *Fantômes* (1989), *Last seen* (1991) et *L'érouv de Jérusalem* (1996).

formée de photographies encadrées de façon monumentale pour rappeler l'esthétique de l'Allemagne de l'Est¹⁴, et de textes agençant les récits de souvenirs recueillis auprès des passants rencontrés. L'œuvre est à la même occasion publiée sous la forme d'un livre d'artiste, un recueil de photographies et de textes aux allures d'un guide de voyage, destiné à être distribué au grand public. Les photographies reproduites dans ce livre se détachent pour permettre leur utilisation comme cartes postales. L'artiste retravaille l'œuvre en 1999 pour en proposer une version française, le petit carnet rouge *Souvenirs de Berlin-Est* est alors publié chez Actes sud¹⁵.

2.3.1 Contexte de production

L'œuvre de Calle a été réalisée à Berlin dans le même contexte social et politique que celle d'Attie. Le fait que deux des trois œuvres choisies aient été réalisées à Berlin n'est pas délibéré, j'ai favorisé ici la pertinence du sujet et de son traitement plutôt que la diversité des villes représentées. De plus, les « moments » historiques évoqués par les œuvres ne sont pas les mêmes : il s'agit chez Attie de la mémoire de la communauté juive de Berlin-Est d'avant la guerre, et chez Calle de l'histoire récente de la chute du mur. Il faut par contre souligner que dans les années 1990, Berlin entretient effectivement des rapports particuliers à la mémoire, à l'histoire, et au temps. Comme l'affirme François Hartog, à cette époque, Berlin représente un véritable laboratoire pour les historiens et les philosophes du temps : « là, plus encore qu'ailleurs le temps était un problème, visible, tangible, inéluctable¹⁶ ». Les artistes semblent avoir été eux aussi touchés par cette force mémorielle de Berlin, qu'ils ont voulu capter ou exprimer dans leurs œuvres.

¹⁴ Vest Hansen 2002, p. 197.

¹⁵ Pour une analyse de la pratique artistique de Sophie Calle, voir Sauvageau 2007 et De Maison Rouge 2004. Sur *Souvenirs de Berlin-Est*, voir Vest Hansen 2002, et Gourde 2009.

¹⁶ Hartog 2003, p. 20.

2.3.2 Souvenirs de Berlin-Est



Fig. 2.7 : Sophie Calle, *Bas-relief et enfant (Hohenschönhauser strasse)*, du projet *Souvenirs de Berlin-Est*, Berlin, 1996.

Source : Calle 1999, p. 36-37.

L'œuvre de Sophie Calle est un assemblage de photographies et de textes qui vise à la fois à rendre manifeste l'absence des monuments et des symboles disparus, et à « remplir » cette absence matérielle, des souvenirs et récits qu'elle évoque¹⁷. « J'ai photographié cette absence et interrogé les passants. J'ai remplacé les monuments manquants par le souvenir qu'ils ont laissé¹⁸ » indique l'artiste en introduction de la version française de l'oeuvre.

¹⁷ Ce procédé de « remplissage » de l'absence d'un objet par les souvenirs des personnes qui les côtoient est explicite dans *Fantômes* (1989-1991), une autre œuvre de Sophie Calle réalisée dans de grands musées européens et américains. Pour ce projet, l'artiste intervient dans des salles d'exposition où des œuvres d'art ont été retirées ou prêtées en remplissant le « vide » de leur absence par les souvenirs des personnes qui les côtoyaient auparavant (conservateurs, gardiens et autres employés). Exposant alors les récits, témoignages et dessins des œuvres manquantes à côté de leurs étiquettes, à leur lieu habituel d'exposition, l'artiste remplit *effectivement* le vide matériel provoqué par le déplacement des objets dans l'espace. Voir Calle 2000.

¹⁸ Calle 1999, p. 11.

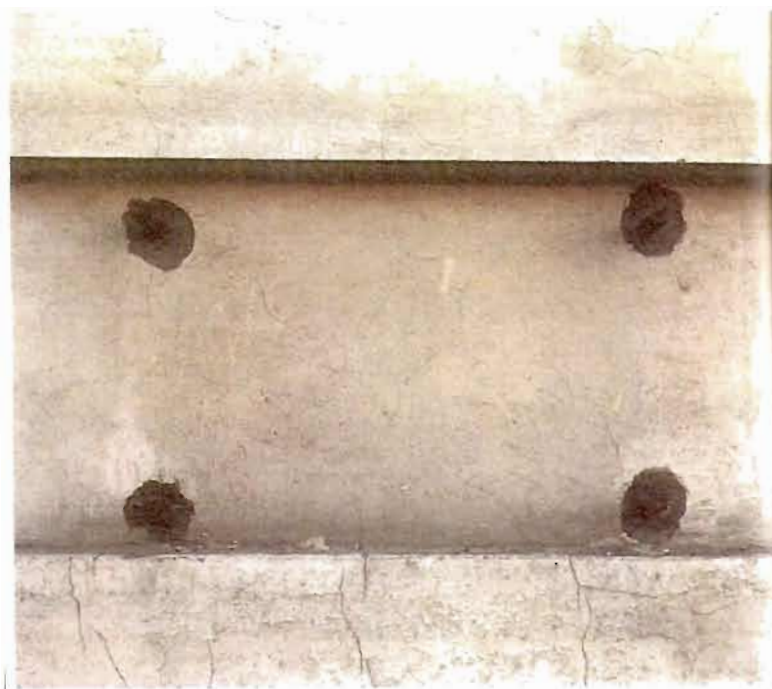


Fig. 2.8 : Sophie Calle, *Plaque Lénine* (Bibliothèque de la Bebelplatz), de la série *Souvenirs de Berlin-Est*, Berlin, 1996.
Source : Calle 1999, p. 24.

Les 11 photographies de *Souvenirs de Berlin-Est* ont pour sujet unique les traces, marques et empreintes qui apparaissent sur le sol ou sur les murs où se trouvaient les monuments, statues et plaques commémoratives qui ont été démantelés. Aucun autre personnage ou élément du décor n'y apparaissent et l'angle limité isole la plupart du temps la trace photographiée de son environnement (voir fig. 2.7). L'empreinte se trouve toujours au centre de l'image et la domine au point d'en emplir parfois tout l'espace (voir fig. 2.8). Les photographies sont alors de véritables portraits, portraits de traces, portraits d'absences.



Fig. 2.9 : Sophie Calle, *Soldat* (Cimetière soviétique de Michendorf),
du projet *Souvenirs de Berlin-Est*, Berlin, 1996.
Source : Calle 1999, p. 50.

La composition des photographies vise la plupart du temps à accompagner le regardeur dans la reconstruction imaginaire des monuments ou des symboles absents. L'artiste tire souvent profit d'un cadrage naturel pour amener le regard à se concentrer sur l'espace laissé libre par la disparition de la statue, comme dans le cas de *Soldat* (voir fig. 2.9), où l'attention est portée sur la portion centrale du péristyle qui encadre l'absence de la statue. Pour *Lénine* (voir fig. 2.10), le cadrage à la verticale et la composition étagée attire le regard dans un mouvement vers le haut, provoquant l'impression d'un objet invisible s'étirant tout en hauteur. L'artiste insiste aussi sur les teintes, les couleurs et la texture des lieux ; la lumière est souvent chaude et atmosphérique, proposant une certaine épaisseur de l'air ambiant.



Fig. 2.10 : Sophie Calle, *Lénine (Place des Nations Unies)*,
du projet *Souvenirs de Berlin-Est*, Berlin, 1996.
Source : Calle 1999, p. 16.

Le regardeur est ainsi amené non seulement à remarquer l'absence des monuments, mais à dessiner leur spectre au centre des photographies¹⁹. L'absence est alors ressentie, éprouvée comme une présence, une persistance du passé, une forme de rémanence perceptive, sensible. L'artiste crée le sentiment d'un vide qui « flotte » au-dessus ou devant la trace, comme si ce vide était en fait l'ombre, l'empreinte *dans l'air* de ce qui a disparu. L'œuvre provoque l'impression que le monument manquant fait signe au regardeur. D'ailleurs, parmi les passants interrogés par Calle, plusieurs affirment sentir cette présence actuelle du symbole absent : « Quelque chose est là mais n'est pas là en même temps [;] Je ne sais plus exactement à quoi il ressemblait, mais ce type vit encore ici [;] Dans ma tête, c'est encore là. Comme un fantôme. Je le vois²⁰ ».

¹⁹ Le récepteur de l'œuvre peut ensuite confronter son image mentale avec une photographie noir et blanc réalisée avant le démantèlement, que l'artiste fait suivre aux témoignages.

²⁰ Calle 1999, p. 15, 19 et 49.

Les textes de *Souvenirs de Berlin-Est* sont quant à eux des collages de témoignages d'anonymes et de récits de souvenirs collectés par l'artiste lors de son enquête. Certains commentaires recueillis sont descriptifs (emplacement, grandeur et matériaux du monument disparu), d'autres concernent des souvenirs personnels précis et sont plus narratifs, d'autres encore sont plutôt politiques ou consistent en des appréciations esthétiques. Dans tous les cas, l'artiste semble accorder une attention particulière aux émotions et impressions des personnes interrogées. Évidemment, les témoignages ont été soumis à un important travail de réécriture de la part de l'artiste. C'est elle qui choisit quels témoignages intégrer, qui les met en ordre selon sa perspective, qui les traduit et retravaille leur poésie pour produire une impression esthétique d'ensemble.

Si la frontière entre l'enquête sociale et la performance artistique apparaît d'abord ténue dans cette œuvre, la présence de l'artiste derrière les textes et témoignages est toujours palpable. Le doute quant à la véracité des témoignages (rien ne nous assure que l'artiste n'a pas tout inventé) et leur collage volontairement contrasté (opposition dans les récits, incohérences dans les souvenirs) participe donc de l'appréhension de l'œuvre. L'artiste met ainsi en relief les contradictions dans les souvenirs, de même que l'opposition des personnes interrogées quant à leurs perceptions et appréciations des symboles disparus. À propos de la statue de Lénine (voir fig. 2.10), l'artiste fait par exemple suivre les deux commentaires suivant : « Le visage était terrifiant. Surtout la nuit, sous les projecteurs. Sinistre. ★ On l'avait représenté comme quelqu'un de sympathique²¹ ». Calle fabrique ainsi, par ses découpages et collages de textes, des dialogues entre ses interlocuteurs, elle les fait se répondre ou se contredire. À propos de la statue de Lénine à l'ambassade de Russie, un passant répond à un autre : « Je me demande si la caisse est vide ou si elle cache encore quelque chose. ★ Lénine est en dessous²² ». Ou encore, questionnés sur la plaque Lénine (voir fig. 2.8), les passants se contredisent sur son matériau : « C'était en laiton ou en bronze [...] ★ à mon avis c'était en fer forgé [...] ★ C'était un repère, en similibronze [...] ★ C'était en pierre taillée grise²³ ».

²¹ Calle 1999, p. 18.

²² Calle 1999, p. 14.

²³ Calle 1999, p. 25-26.

Par la mise en forme des textes, les monuments absents deviennent ainsi de véritables personnages qui manquent à certains ou indiffèrent d'autres, mais qui restent présents dans les esprits ou dans le paysage, tels des spectres.

À chaque fois qu'il m'arrive de passer par ici, je suis conscient de ce vide [;] En fermant les yeux, je le vois encore, à l'endroit où se trouve à présent la fontaine [;] J'en garde encore une image mentale, et je scrute le paysage à sa recherche. Il y avait là un monument.²⁴

Les photographies et les textes de *Souvenirs de Berlin-Est* construisent donc l'image d'une ville où les disparus demeurent présents au détour d'une rue, où les symboles du passé sont rémanents dans les perceptions et résistent de cette manière à l'oubli et au passage du temps.

²⁴ Calle 1999, p. 21, 22, 30.

2.4 *Phantom Shanghai* de Greg Girard, Shanghai, 2001-2007



Fig. 2.11 : Greg Girard, *House on Yuyuan Lu.*, du projet *Phantom Shanghai*, Shanghai, 2001.
Source : Girard 2011.

Entre 2001 et 2005, le photographe canadien Greg Girard réalise une série de photographies représentant les quartiers, les bâtiments, les rues et les maisons de Shanghai qui seront bientôt démolis dans le cadre des travaux de modernisation de la ville. Son objectif est de documenter la vie des populations pauvres de Shanghai, la destruction des quartiers, et le phénomène des expulsions, et de témoigner des transformations radicales des modes de vie qui sont en cours dans cette mégapole²⁵. Réunies sous le titre *Phantom Shanghai*, les photographies sont exposées en 2005 à la Monte Clark Gallery à Toronto et Vancouver, et sont ensuite publiées sous forme de recueil en 2007²⁶.

²⁵ Girard 2007. Greg Girard travaille surtout en photojournalisme, notamment pour le *National Geographic*. Ses photographies sont toujours empreintes d'un souci documentaire, même si certains de ses projets comme *Phantom Shanghai* ont une visée esthétique claire et sont exposées en galerie.

²⁶ Pour une analyse de *Phantom Shanghai*, voir Morrell 2009.

2.4.1 Contexte de production

Les photographies de Greg Girard ont été réalisées dans un moment d'importants travaux de réaménagement urbain. La ville de Shanghai connaît depuis le début des années 90 une période de grande modernisation. En 1990, le gouvernement central de la République populaire de Chine approuve l'extension de Shanghai sur la rive droite du fleuve Huangpu, créant le district de Pudong. Un plan d'aménagement de la nouvelle zone prévoit le développement de quartiers résidentiels et de nouvelles installations portuaires et industrielles. Plus de 200 gratte-ciels seront édifiés dans ce secteur en 10 ans²⁷. La construction de nombreux ponts, tunnels et autoroutes est aussi entamée pour relier les deux parties de la ville²⁸. De plus, on assiste à la construction de nombreux centres commerciaux et supermarchés sur les artères centrales de la ville, à la construction du métro de Shanghai, à l'inauguration de la tour de télévision la Perle de l'Orient (1995), d'un grand aéroport international (2000), et d'un important complexe artistique et culturel (2004). Finalement, la tenue de l'Exposition Universelle à Shanghai en 2010 confirme son entrée dans le registre des « Villes mondiales ».

Cet important développement urbain se traduit par la démolition de quartiers entiers. En 1993, la municipalité met en vente des terrains du centre-ville qui seront achetés par des promoteurs étrangers. S'ensuit la relocalisation d'un grand nombre de résidents du secteur dans les immeubles de la banlieue²⁹. Le Vieux Shanghai sera quant à lui rasé en 2000, pour être reconstitué sur le même modèle (mais avec des infrastructures modernes), en vue d'en faire un quartier piétonnier de commerce et de divertissement³⁰. À Shanghai, ces grands travaux sont justifiés par une idéologie du progrès : il faut faire de cette perle de l'Orient, une ville de l'avenir.

²⁷ Sanjuan 2006, p. 206. Voir aussi Bergère 2002.

²⁸ Sanjuan 2006, p. 206, 236.

²⁹ Girard 2007.

³⁰ Morrell 2009.

Comme à Berlin, cette période de modernisation urbaine advient à une époque de transition au niveau politico-économique et social. Après la mort de Mao Tsé-Toung en 1976, Deng Xiaoping, le nouveau secrétaire général du parti communiste chinois, dirigeant de la Chine, ouvre son pays à l'économie capitaliste. C'est le début d'une réforme vers l'« économie socialiste de marché ». De nombreuses villes sont ouvertes aux capitaux étrangers, Xiaoping plaide la cause de l'initiative privée et de la coopération internationale, et la Chine accède finalement à l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) en 2001. Comme en Allemagne, c'est donc dans une période d'intégration au capitalisme qu'a lieu le réaménagement de Shanghai. Par contre, si pour l'Allemagne de l'Est, cette intégration s'accompagne de la mise en place d'un régime démocratique, en Chine, l'ouverture économique ne se traduit pas par un changement important au niveau politique. Le régime autoritaire demeure et s'appuie maintenant sur cette puissance économique grandissante³¹.

2.4.2 *Phantom Shanghai*

Phantom Shanghai comprend plusieurs séries d'images. Les unes sont des vues extérieures de la ville qui présentent des bâtiments anciens et nouveaux, des portions de rues, des zones de démolitions ; les autres sont des intérieurs d'immeubles montrant escaliers, cuisines, chambres à coucher, parfois occupés de leurs habitants. Parmi ces images, celles qui m'intéressent sont des vues extérieures qui présentent la coexistence, dans le paysage urbain, de vieux bâtiments en ruine datant d'avant l'ère communiste et de gratte-ciels à l'architecture postmoderne, typiques du développement urbain des dernières années. La plupart montrent une bâtisse ancienne, isolée au milieu d'un champ de démolition (*voir* fig. 2.12.). Condamnées mais résistantes, ces maisons à demi en ruine, toujours habitées et illuminées de l'intérieur, semblent suspendues entre un passé de décombres et un avenir de science-fiction.

³¹ Sanjuan 2006.



Fig. 2.12 : Greg Girard, *Condemned House, Lane 39, Kanding Lu*, du projet *Phantom Shanghai*, Shanghai, 2006.
Source : Ciel variable, 2009.

Les photographies de la série *Shanghai falling* présentent pour la plupart une composition étagée superposant deux décors contrastés, celui, très sombre, du champ de débris causé par la démolition d'immeubles, qui évoque la mise en terre d'un passé déchu, et celui de la ligne lumineuse des gratte-ciels et des nouvelles constructions postmodernes, qui amène le regard vers le ciel et les promesses du futur. Les teintes, la lumière, les couleurs et les textures des lieux sont mobilisées par l'artiste pour faire contraster l'ancien et le nouveau.



Fig. 2.13 : Greg Girard, *Shanghai Falling*, du projet *Phantom Shanghai*, Shanghai, 2002.
Source : Girard 2011.

Shanghai falling # 1 (voir fig. 2.13) est un parfait exemple de cette composition étagée : le passé en débris sur le sol, prêt à être effacé, remplacé ; le futur lumineux et victorieux pour horizon ; et entre les deux, un présent de démolition. L'artiste rend ainsi explicite la superposition des époques dans la ville en insistant sur les tonalités affectives de chaque décor. Ce ne sont alors pas seulement des paysages temporels qui sont superposés dans l'image, mais aussi des impressions affectives : tristesse du deuil, angoisse de la finitude, gloire et puissance de la ville modernisée. De l'ensemble résulte une impression générale d'inquiétude devant les paysages apocalyptiques de la démolition, que les lumières artificielles de la ville nouvelle accentuent. De plus, les photographies ont été captées dans la pénombre et le clair-obscur de fin de journée, ce qui provoque une atmosphère ambiguë, entre le rêve et la réalité. Le ciel n'est jamais bleu, il vacille entre le gris, le rose et le brun de la pénombre, accentuant l'angoisse chez le regardeur. Les photographies semblent suggérer que les promesses de l'avenir ne consolent pas la mise en terre du passé.



Fig. 2.14 : Greg Girard, *Zhoupu Lu Demolition*,
du projet *Phantom Shanghai*, Shanghai, 2006.
Source : Girard 2011

Au-devant de ces décors temporels superposés se trouvent souvent une ou plusieurs maisons condamnées ou en cours de démolition, qui semblent suspendues entre les temps. Négligées et à demi en ruine, elles apparaissent comme des restes d'une époque révolue, sur le point de disparaître ou même, déjà passée. Pourtant, une lumière chaude se dégage de leurs fenêtres, indiquant qu'elles sont toujours habitées, remplies de vie (voir fig. 2.11, 2.12 et 2.14). Ces contrastes confèrent aux maisons un statut ambigu, entre la vie et la mort, la présence et l'absence, le présent et le passé. Le regardeur a alors l'impression que les maisons se trouvent dans un non-lieu, où le cours normal du temps s'est arrêté dans un moment immuable, persistant. Les catégories du présent, du passé et du futur, pourtant clairement contrastées par la superposition des décors, semblent suspendues, comme si elles se confondaient en un seul instant alors que le regardeur est amené à se concentrer sur l'immobilité des maisons condamnées.



Fig. 2.15 : Greg Girard, *Condemned Neighbourhood*,
du projet *Phantom Shanghai*, Shanghai, 2005.
Source : Girard 2007, p. 125.

Les clichés de *Phantom Shanghai* présentent rarement des êtres vivants, elles se concentrent plutôt sur les ruines, bâtiments et objets immobiles. La vie se cache à l'intérieur des maisons et n'est visible que par la lumière qui s'en dégage. Pourtant, dans certaines images, quelques personnages apparaissent, comme c'est le cas pour *Condemned Neighbourhood* (voir fig. 2.15), où le regardeur aperçoit au premier plan deux enfants devant une maison condamnée. Leur silhouette est floue, le temps prolongé d'exposition a capté leurs mouvements, effacé les traits de leur visage, et rendu leur expression illisible. Le mouvement des corps vivants ainsi représenté contraste avec l'immobilité des bâtiments qui semblent ici encore « pris dans le temps », suspendus dans la fixité d'un souvenir.



Fig. 2.16 : Greg Girard , *Neighborhood Demolition. Fangbang Lu*,
Du projet *Phantom Shanghai*, Shanghai, 2006.
Source : Girard 2011.

Véritables personnages fantomatiques, îlots de résistance au milieu d'un champ de noirceur, les maisons survivantes de Girard provoquent l'impression d'apparitions anachroniques au-devant de la modernité lumineuse du futur. Avec elles, le cours du temps est suspendu alors qu'elles semblent faire signe au regardeur et l'interroger sur l'avenir. L'absence anticipée de l'ancienne Shanghai provoque regret et incertitude alors que les maisons esseulées, authentiques spectres d'un passé en train de disparaître, demandent à ne pas être oubliées. L'artiste dépeint ainsi une ville démolie, au seuil de la disparition, bientôt remplacée par un avenir artificiel, au centre de laquelle résiste le souvenir des personnages urbains du passé.

2.5 Conclusion : éléments essentiels de la dynamique des œuvres du corpus. Convergences dans les récits du temps et de la ville

En prenant place dans des espaces de disparitions ou en représentant ces espaces, les œuvres qui viennent d'être décrites posent toutes leur regard sur le phénomène de la transformation de la ville et l'inscription du passage du temps dans ses lieux. Elles ont toutes été créées dans un contexte de développement urbain qui caractérise des périodes de transition d'un régime politico-économique, social ou culturel à un autre. Elles arrivent ainsi à un moment de rupture dans les manières de vivre des habitants de ces grandes villes, un moment où les questions de la mémoire et de la représentation du passé sont sensibles, et où les autorités en place imposent aux citoyens des réformes de leur mode de vie au nom d'une idéologie du progrès. Les œuvres témoignent de ces ruptures et de ces transformations en tentant de rendre sensible les disparitions et les absences qui marquent la ville. La présence de l'absence et la rémanence du disparu sont centrales dans ces représentations ; le récit du temps qu'elles offrent insiste sur les survivances et les persistances dans les perceptions et les expériences, comme si le passé ne passait pas tout à fait.

La description des œuvres a permis de mettre en lumière la proximité esthétique de celles-ci, malgré les différences d'auteurs, de médium et de lieux de réalisation. Trois traits communs à leurs dynamiques m'apparaissent essentiels à leur compréhension. D'abord, elles se déploient autour des traces matérielles des constructions disparues ou en ruine, c'est-à-dire que dans chacune d'elles, des traces sont mises en représentation, que ce soient des empreintes (*Souvenirs de Berlin-Est*), des éléments du décor urbain (*The Writing on the Wall*), ou des débris ou fragments de démolition (*Phantom Shanghai*). Ensuite, la figure du fantôme ou du spectre est centrale dans les récits temporels que proposent les œuvres, elle est le moyen utilisé par les artistes pour exprimer les expériences paradoxales de la présence de l'absence et de la rémanence du passé. Ces fantômes prennent des formes différentes dans les œuvres : spectres lumineux et translucides revenus hanter les lieux du quotidien chez Attie ; ombres invisibles qui flottent au-dessus des traces des monuments disparus chez Calle ; visions immobiles, illuminées de l'intérieur et suspendues dans un temps arrêté chez Girard ; ils sont

des expressions de la survivance des disparus et de leur persistance dans les images et les perceptions de la ville. Finalement, les œuvres relèvent d'une esthétique de la nostalgie, elles ont pour effet une impression de perte, de deuil, de regret. Le traitement des couleurs et de la lumière dans les photographies de Calle et de Girard, la composition de la suite des récits chez Calle, l'utilisation de photographies d'archives par Attie, ces différents traits esthétiques créent une ambiance de tristesse ténue, proche de la mélancolie, et provoquent la nostalgie chez les personnes qui les contemplent.

Je me propose, dans le chapitre qui suit, d'approfondir ces différentes dimensions des œuvres étudiées, dans le but de mieux éclairer leurs dynamiques et de qualifier les récits du temps et de la ville qu'elles nous peignent. Je tenterai donc de comprendre les rôles que jouent les traces dans l'appréhension de la ville, ce que sont ces fantômes qui hantent les représentations de la ville et quel est le sens de cette esthétique de la nostalgie qui imprègne les œuvres d'art. Cette étape de ma démonstration permettra d'approfondir la compréhension du récit temporel des villes que proposent les œuvres d'art.

CHAPITRE III

TRACES, FANTÔMES ET NOSTALGIE. RÉCITS DE LA SURVIVANCE ET DU RETOUR

On n'habite que des lieux hantés [...]
Michel de Certeau¹

Les œuvres d'art contemporain qui abordent les questions de la démolition, de la disparition et de la transformation de la ville configurent un récit temporel de la ville qui donne paradoxalement à voir à la fois le passage du temps et la rémanence du disparu. Avec les œuvres, nous sommes amenés à scruter le paysage urbain à la recherche de traces d'où surgissent les fantômes des bâtiments, des monuments et des personnes disparus, fantômes qui, loin de nous effrayer, stimulent plutôt la nostalgie d'un monde disparu.

Pour approfondir la compréhension des œuvres décrites au deuxième chapitre et les récits du temps et de la ville qu'elles proposent, je m'intéresserai maintenant aux trois éléments centraux que les descriptions des œuvres ont mis en lumière : les traces, les fantômes et la nostalgie. Mon objectif est ici de décrire plus amplement chacun de ces éléments en insistant sur leurs formes et leurs manières de se donner à l'expérience. Je ferai appel à une littérature diversifiée, issue de la phénoménologie, de l'histoire de l'art, de la psychanalyse et de la sociologie, pour qualifier ces éléments et discuter leurs rapports au temps. J'effectuerai continuellement un retour aux œuvres d'art dans le but d'observer comment celles-ci expriment les significations des traces, des fantômes et de la nostalgie. Je compte ainsi proposer une lecture approfondie des récits que les œuvres mettent en forme.

¹ De Certeau 1990, p. 196.

3.1 Traces

Les œuvres d'art qui traitent la question du disparu de la ville investissent ou mettent en représentation des traces, toutes sortes de traces : empreintes dans le sol de monuments démolis, vestiges d'anciens escaliers sur les murs adjacents à des édifices détruits, cadres de portes et fenêtres barricadées, fragments de murs qui s'élèvent sur le sol, débris de démolitions ou espaces laissés vacants. Le projet *Souvenirs de Berlin-Est*, par exemple, repose entièrement sur la présence de traces des monuments et symboles disparus sur le sol et sur les murs de la ville : elles sont ce qui ancre et permet l'impression d'une présence spectrale dans les photographies, elles servent d'appui aux souvenirs des passants. Dans les photographies de Greg Girard, les débris et fragments qui tapissent les champs de démolition font signe au regardeur, lui indiquant que là se tenaient une ville, des quartiers, des maisons et des personnes maintenant disparus. Shimon Attie utilise quant à lui les murs des vieux bâtiments, les cadres de porte et les fenêtres pour situer et encadrer ses projections fantomatiques.

Les traces entretiennent avec le temps une relation particulière. Elles sont des marques laissées par le passage d'un être ou par une action, ce à partir de quoi on reconnaît que quelque chose est arrivé, passé. Elles sont ce qui subsiste de ce passage, les vestiges de cette chose passée. Elles prennent donc racine dans le passé, mais ne se déploient en tant que traces que lorsqu'elles sont perçues comme telles dans le présent. De plus, les traces sont discrètes, évanescentes et fragiles, elles « [...] existent moins fortement que les choses ou les êtres qui les produisent² », comme des signes qui rendent lisibles les lieux marqués par le passage du temps. Elles ne disent pas tout, elles sont des indices qui « [...] mettent en branle notre intellect. Il faut les interpréter, imaginer la part immense de l'absence³ ». Les traces *signifient* donc que quelque chose est passé, elles réfèrent à ce passé et nous mettent en contact avec celui-ci sans toutefois le représenter explicitement. Elles n'ont pas elles-mêmes d'intention ou de visée, elles ne sont que de simples signes qui permettent de détecter l'absence et d'interpréter l'effacement du passé. Il y a plusieurs manières de comprendre les

² Sansot 1995, p. 48.

³ Sansot 1995, p. 48.

traces, je propose ici d'en explorer quatre : la trace comme indice, la trace comme empreinte, la trace comme fragment, et la trace mnésique⁴.

3.1.1 La trace comme indice

La trace peut d'abord être comprise comme un indice, un signe du passé à déchiffrer pour reconstruire le fil des événements et donc composer une histoire. L'idée de la trace comme indice a été analysée par l'historien Carlo Ginzburg, qui lui a associé un mode de connaissance spécifique, celui de l'indiciaire. Selon Ginzburg, le modèle épistémologique indiciaire repose sur l'examen, la lecture et l'interprétation de détails, signes et symptômes qui sont révélateurs d'un phénomène actuel. La forme d'une empreinte sur le sol révèle qu'un animal est passé par là, le dessin d'une chevelure dans un tableau permet d'identifier son auteur, tel symptôme permet au médecin de reconnaître telle maladie. Ce mode de connaissance est aux fondements de la médecine hippocratique, qui s'appuie sur l'interprétation des symptômes, et de la psychanalyse, qui étudie les écarts, les lapsus et les actes manqués comme les signes révélateurs de réalités psychiques plus larges. Il est aussi ce par quoi procède le personnage des romans d'Arthur Conan Doyle, le fameux détective Sherlock Holmes, lorsqu'il enquête.

Le paradigme indiciaire s'oppose au paradigme galiléen parce qu'il ne recourt jamais à l'abstraction, les disciplines qui en relèvent sont « [...] éminemment qualitatives, [elles] ont pour objet des cas, des situations et des documents individuels, *en tant qu'individuels* [...] »⁵.

⁴ La trace est une notion polysémique mobilisée par plusieurs disciplines des sciences humaines. Elle est importante en histoire (voir Ginzburg 1989, Ricoeur 2000, et les travaux de Marc Bloch sur le métier d'historien), en psychanalyse (Freud 2010 [1925]), en philosophie (voir entre autres l'écriture comme trace chez Derrida) et en épistémologie (Ginzburg 1989, voir aussi la sociologie de la science de Bruno Latour). Pour un bon résumé des multiples significations de la trace, voir le texte d'Alexandre Serres « Quelle(s) problématique(s) pour la trace ? » (Serres 2002). L'auteur y explore les problématiques auxquelles la notion renvoie, soit la trace comme empreinte et la question de la mémoire et de l'imagination ; la trace comme indice ; la trace et l'écriture de l'histoire ; et finalement l'écriture comme trace (Serres 2002). Voir aussi Beade, Fantino et Vannier 2004, les actes d'un colloque réunissant des chercheurs de multiples horizons autour de la question de la présence de l'absence dans la trace, notamment d'un point de vue théologique. Sur la notion de trace chez Walter Benjamin, voir Brocchini 2006.

⁵ Ginzburg 1989, p. 153.

L'indiciaire s'ancre toujours dans le concret de l'expérience, dans les sons et les odeurs, les formes et les textures, c'est là ce qui fait sa force, mais aussi ce qui limite ses prétentions à la scientificité. Car

[i]l s'agit de formes de savoir tendanciuellement *muettes* – dans le sens où, nous l'avons déjà dit, leurs règles ne se prêtent ni à être formalisées, ni même à être dites. Personne n'apprend le métier de connaisseur ou l'art du diagnostic en se bornant à mettre en pratique des règles préexistantes. Dans ce type de connaissance entrent en jeu (dit-on couramment) des éléments impondérables : le flair, le coup d'œil, l'intuition⁶.

Ainsi, les traces permettent de déchiffrer des réalités complexes et opaques, pour peu que l'on fasse appel à notre flair et à notre intuition.

Souvenirs de Berlin-Est, *The Writing on the Wall* et *Phantom Shanghai* invitent à approcher la ville à partir de l'indiciaire. Dans ces œuvres, les traces – empreintes, fragments, détails architecturaux – sont les éléments essentiels à partir desquels se déploie une certaine (re)connaissance du passé et se compose l'histoire des villes. Le petit, le particulier, le détail sont grossis ou accentués par les procédés artistiques (cadrage, agrandissement, encadrement des projections) pour devenir l'appui fondamental aux récits des lieux. Les traces dans la ville sont ainsi « activées » par les artistes, elles ne sont plus muettes ou invisibles, les artistes leur donnent de la visibilité et les font parler en les considérant comme les indices de réalités historiques à déchiffrer. C'est particulièrement le cas dans *The Writing on the Wall*, où le passé « émerge » des détails architecturaux auxquels on ne porte habituellement pas attention, mais qui, comme l'affirme Attie, recèlent de souvenirs endormis qu'il s'agit d'éveiller par l'image ou la parole⁷.

De plus, en poussant leurs récepteurs à s'intéresser et à s'attarder aux traces qu'elles mettent en représentation, les œuvres invitent à faire de l'attention aux traces une habitude pour qui parcourt les villes actuelles. Les œuvres transforment ainsi le regard posé sur les villes, en transmettant à leurs regardeurs un souci pour le détail et le désir de résoudre les énigmes de la transformation du paysage urbain. L'indiciaire, en tant que mode de connaissance fondé sur

⁶ Ginzburg 1989, p. 179.

⁷ MOMA 2010.

l'expérience et l'interprétation du particulier, est ainsi transmis à travers le regard que les œuvres nous amènent à poser sur les villes contemporaines.

3.1.2 La trace comme empreinte

La trace peut aussi être pensée comme une empreinte, c'est-à-dire comme une marque issue d'un geste, le résultat visuel d'un contact qui a modelé la matière⁸. Dans la ville, s'il y a trace, c'est que quelque chose – un bâtiment, un bâtisseur, un démolisseur, un habitant – est passé par là et qu'il a laissé dans le sol ou sur les murs des empreintes de son passage.

Selon Georges Didi-Huberman, l'empreinte – qu'elle soit un pochoir, une trace sur le sol ou un moulage sculptural – doit être pensée comme un dispositif de complémentarité impliquant un contact entre deux objets et résultant en une transformation de la matière. La forme provoquée par l'empreinte procède ainsi d'une adhérence directe qui suppose l'écrasement de toute médiation ; aucun détour par l'idée ne met à distance l'empreinte et son référent. L'empreinte n'imité pas ; elle duplique, reproduit, ressemble. Complémentaires, l'objet et la surface qui ont été en contact sont donc à la fois unis et séparés dans la trace, présents et distants l'un à l'autre. La trace donne de cette façon forme à l'absence de l'objet, une forme ressemblante mais qui insiste sur le vide laissé par la séparation.

L'empreinte consiste donc en la rencontre intrigante et « troublante pour la pensée⁹ » d'une présence passée qui se donne à voir comme absence présente. Comme l'affirme Didi-Huberman, l'empreinte donne *en même temps, d'un seul souffle* deux moments de l'histoire du lieu :

L'empreinte, en effet, nous oblige à penser d'un même mouvement l'emprise (le contact avec le substrat, où se *forme* l'empreinte) et l'écart (la distance d'avec le substrat, où se *présente* l'empreinte). [...] Leur pouvoir, leur magie [aux empreintes] tiennent précisément à cette capacité qu'elles ont d'*imposer* quelque chose de l'ordre

⁸ Didi-Huberman 2008.

⁹ Didi-Huberman 2008, p. 310.

du lien, de l'emprise et du contact, alors même qu'elles ne *présentent* qu'un espace évidé, un écart, une trace de disparition¹⁰.

Ainsi, il y a mélange, jeu, intrication du présent et du passé dans l'empreinte, les opposés temporels se rassemblent paradoxalement en elle.

De plus, selon Didi-Huberman, la temporalité spécifique à l'empreinte n'est pas à proprement parlé « historique », c'est-à-dire qu'elle ne s'inscrit pas dans un continuum narratif relatant des faits, mais relève plutôt du ponctuel, d'une temporalité du « ça-a-été »¹¹. Elle ne permet pas l'identification exacte d'un « quand » et d'un « quoi », mais révèle plutôt le processus d'un toucher ponctuel dont la référence demeurera toujours floue.

Tel est bien [...] le paradoxe des objets produits par empreinte : le *contact*, dont ils demeurent les dépositaires légitimes, ce contact souvent poignant, irréfutable, ne nous autorise pas pourtant à l'*identification* péremptoire de son référent dans la réalité. Adhérence il y a eu, mais adhérence à qui, à quoi, à quel instant, à quel corps-origine¹² ?

En faisant appel aux traces pour appréhender le disparu des villes, les artistes de *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai* insistent à la fois sur l'adhérence et l'absence des bâtiments, monuments ou personnes disparus. L'adhérence, surtout perceptible dans les œuvres de Calle et Girard, est rendue sensible par les formes, marques et débris sur le sol, qui montrent de façon très « physique » ou « matérielle », la présence passée des constructions. En observant ces images, on sent bien que c'est la matière de la ville qui a été travaillée, transformée, à la fois par le contact des maisons et monuments et par leur démolition. Les traces font aussi évidemment signe de l'absence des disparus, elles sont le résultat visible des disparitions.

Les œuvres invitent aussi à considérer que la ville, marquée des empreintes du passé, est un lieu à la temporalité particulière : en nous promenant dans ses rues et en percevant ses traces, nous avons accès d'un seul coup au passé et au présent de la ville. L'un et l'autre sont

¹⁰ Didi-Huberman 2008, p. 76.

¹¹ Didi-Huberman renvoie ici à l'expression de Roland Barthes.

¹² Didi-Huberman 2008, p. 309

intriqués dans ces petites formes discrètes qui habillent les murs et les rues, provoquant l'impression d'une étrange « trame de temps et d'espace¹³ » causée par le jeu de l'emprise et de l'écart de l'empreinte.

Que l'empreinte soit [...] le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des "revenances", des survivances : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence¹⁴.

En tant qu'empreinte, la trace devient donc une forme réunissant des temps contradictoires, une expérience temporelle paradoxale.

3.1.3 La trace comme fragment

La trace peut aussi être considérée comme un fragment, un reste de ce qui a été, un vestige. Un fragment est un morceau ou une parcelle d'une chose, qui indique que cette chose est incomplète ou brisée. Il est donc « ce qui demeure » de cette chose morcelée, et en ce sens, il partage avec la ruine certaines de ses caractéristiques esthétiques et temporelles.

Sophie Lacroix propose de penser la ruine et le fragment à partir de l'expérience de la perte. Tout comme les empreintes, les ruines existent « dans la mesure où elles disparaissent comme choses », dans la mesure où il y a absence, manque, perte¹⁵. Il s'agit d'abord d'une perte de la forme initiale due à la séparation d'un tout originaire. Dans cette séparation, le fragment trouve lui-même sa propre unité, puisque « [...] même s'il n'est jamais qu'une partie à laquelle manque le tout, il est aussi en lui-même un autre petit tout, un individu qui s'insère dans le grand tout¹⁶ ». Il se distingue en ce sens du simple amas de pierres, car en lui une vie ne s'éteint pas, une énergie œuvre, celle de son devenir. L'expérience de la perte renvoie aussi à la menace de la disparition ; le fragment est toujours le signe d'une

¹³ L'expression est de Walter Benjamin (Benjamin 1991 p. 183), j'y reviendrai dans la section sur l'aura.

¹⁴ Didi-Huberman 2008, p. 47. Ce caractère temporel de la ville sera exploré plus en profondeur dans la section sur les fantômes.

¹⁵ Lacroix 2007, p. 21.

¹⁶ Lacroix 2008, p. 43.

vulnérabilité, d'une fragilité¹⁷. Le risque de la chute rend ainsi les ruines inhabitables, retirant aux bâtiments leur fonction première et relativisant les forces ascendantes de l'édification pour montrer la fragilité des œuvres humaines. Finalement, l'expérience de la perte de la forme, inscrite dans le fragment, rapproche paradoxalement celui-ci de l'inachevé :

Le fragment de ruines, dans un certain cas, brouille la distinction [entre fin et commencement] et entretient une savante confusion, car en prenant le style de l'esquisse, il satisfait davantage à l'inachevé qu'au décomposé¹⁸.

Ce caractère d'esquisse permet une indétermination qui laisse libre cours à l'imagination du contemplateur qui cherche à percevoir le tout à partir du fragment. En ce sens, les ruines et fragments invitent à la rêverie.

Les fragments et les ruines ont aussi la capacité d'éveiller la conscience historique, comprise comme conscience de l'absence insurmontable du passé. Car en leur présence,

Impossible de se bercer de l'illusion d'un retour du temps, qui ramènerait en des cycles réguliers cela même qu'il a emporté. Les ruines présentent l'absence du passé, même si elles l'évoquent, et elles exposent à l'exigence de penser l'histoire, c'est-à-dire la perte de l'intégrité de l'œuvre et l'oubli du dessein qui soutenait l'édifice initial. La conscience historique trouve là un creuset où se déployer, car les ruines obligent à reconnaître l'écart infranchissable entre un passé révolu et un présent qui est celui du restant¹⁹.

Il y a donc une expérience de dessaisissement qui frappe celui qui contemple les ruines, car celles-ci affirment l'impossibilité de toute maîtrise du temps. En elles s'exprime la fatalité qui est « en germe au cœur de toute chose²⁰ », l'irréversibilité du temps qui ne permet aucun retour. En ce sens, elles fonctionnent comme des *Memento Mori*, murmurant à l'oreille de celui qui les regarde « Souviens-toi de la mort qui guette »²¹. C'est là selon Sophie Lacroix, leur fonction critique.

¹⁷ Lacroix 2007, p. 67.

¹⁸ Lacroix 2007, p. 66.

¹⁹ Lacroix 2008, p. 60.

²⁰ Lacroix 2008, p. 85.

²¹ Huyssen 2006, p. 8.

C'est surtout dans *Phantom Shanghai* que les traces prennent le caractère de fragments et de ruines. Les maisons survivantes ou à demi démolies font elles-mêmes figure de « fragments de ville », morceaux d'un tout absent, disparu. Devant ces paysages de démolition, le regardeur éprouve effectivement le sentiment d'une perte, perte qui se mesure par le changement de forme de la ville et par la fragilité des constructions soumises à la modernisation. Ce sentiment de perte provoque de la nostalgie, stimulée par la conscience vive que l'effacement du passé est irrévocable. De plus, la « table rase » effectuée par les bulldozers provoque un effacement du paysage et l'apparition de trous ou d'espaces vides dans l'image. L'imagination du regardeur est alors invitée à remplir ces espaces, à redessiner Shanghai telle qu'elle était auparavant, telle qu'elle sera dans le futur ou telle qu'elle pourrait être dans un monde de fantaisie.

Comme les empreintes, les ruines et fragments engagent une configuration temporelle particulière. Cette fois-ci, le passé est rejoint par l'avenir, car dans la ruine sont donnés à la fois le signe d'un passé disparu qui a laissé derrière lui ses fragments, et le pressentiment d'un avenir anticipé comme effacement, chute, disparition totale des traces de ce passé.

3.1.4 Conclusion : la trace mnésique

Les traces dans les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard peuvent donc tour à tour être considérées comme des indices, des empreintes, des fragments. Dans tous les cas, les traces nous mettent en présence d'une configuration temporelle qui lie dans la matière le passé, le présent et le futur d'une manière « troublante pour la pensée », comme le dit Didi-Huberman. En faisant des traces des éléments essentiels de leurs représentations de la ville, les artistes semblent affirmer que la ville est un lieu où le temps se donne à l'expérience de façon paradoxale, ambiguë. Mon exploration des fantômes des œuvres, dans la prochaine partie de ce chapitre, creusera davantage cette qualité temporelle.

Mais avant de m'intéresser aux fantômes, j'aimerais me pencher sur une dernière déclinaison de la notion de trace, à laquelle les œuvres d'art me semblent adresser un clin d'œil : la trace mnésique. Cette notion, très présente dans les théories de la mémoire, permet de décrire son fonctionnement et celui du système psychique. La relation particulière qu'entretient la trace avec le temps semble ainsi l'avoir désignée comme analogie privilégiée pour nous entretenir de la mémoire.

Paul Ricoeur rappelle dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli* que la métaphore de la marque, utilisée pour expliquer la mémoire, apparaît en philosophie dès Platon. Dans le dialogue *Théétète*, Socrate propose de penser la mémoire comme un bloc malléable de cire sur lequel s'imprime le sceau de nos sensations et pensées. Nous nous souvenons des choses qui ont laissé une empreinte dans la cire de nos âmes, alors que nous oublions les événements dont les marques se sont effacées ou n'ont jamais pu s'imprimer²². La mémoire pensée à partir de l'empreinte entraîne inmanquablement la problématique de l'oubli, car les traces, petites, fragiles, sont toujours menacées d'effacement²³.

Le concept de trace mnésique revient dans l'explication de l'appareil psychique par Freud. Dans *Note sur le « bloc-notes magique »*²⁴, il remarque que l'appareil psychique a la double-capacité de recevoir de façon illimitée des perceptions nouvelles et de créer à partir de ces perceptions des traces mnésiques, qui, si elles ne sont pas inaltérables, sont du moins durables. Prenant comme métaphore explicative le *Wunderblock*²⁵, Freud explique que l'appareil psychique est constitué de deux parties ; l'une, le système *Pcs-Cs* (*préconscient-conscient*), reçoit les stimuli extérieurs, et l'autre, l'inconscient, se trouvant derrière, emmagasine les traces durables de ces stimuli. Le contact entre les deux systèmes permet « l'illumination de la conscience » et leur rupture, son évanouissement²⁶. Ce contact peut se faire venant de l'extérieur via les stimuli, ou de l'intérieur, par un investissement du système

²² Platon 1994.

²³ Ricoeur 2000.

²⁴ Freud 2010 [1925].

²⁵ Le *Wunderblock* est une espèce de bloc-notes constitué de feuilles et d'une tablette de cire dont le contact des deux parties permet l'écriture, et dont la séparation entraîne d'une part, l'effacement de cette écriture sur la feuille supérieure, et d'autre part, sa conservation sur le tableau inférieur.

²⁶ Freud 2010 [1925], p. 139.

vers l'extérieur, qui active les liens entre les traces mnésiques de l'inconscient et les perceptions actuelles. Les traces mnésiques sont donc inscrites dans l'inconscient, elles forment cet inconscient, et elles doivent être investies pour permettre la conscience et la reconnaissance du souvenir.

Dans ses recherches sur la mémoire, Ricoeur distingue trois types de traces, trois emplois du mot « trace » dans les théories de la mémoire : la trace écrite, celle que travaille l'historien et qui peut acquérir le statut d'archive ; la trace corticale, cérébrale, que travaille le neuroscientifique ; et finalement, la trace psychique, qui intéresse le psychologue et le phénoménologue. Cette dernière forme de trace renvoie à l'empreinte en tant qu'impression, affection, laissée en nous par un événement frappant, et qui survit ou est préservée de manière latente dans ce que Ricoeur appelle l'« oubli de réserve ». L'oubli de réserve désigne tous les souvenirs inaperçus par la conscience qui demeurent disponibles à la reconnaissance, qui ont donc un caractère virtuel. Cet oubli présuppose que toute affection survit, persiste, demeure de façon latente dans notre esprit sous forme de trace psychique. Cette affection peut être ranimée lorsqu'une image présente lui est superposée ; leur correspondance provoque la reconnaissance d'un souvenir. Le fait de reconnaître un souvenir, de le « retrouver » suppose selon Ricoeur qu'on présume ce souvenir disponible, accessible quelque part où l'on va le chercher. Ce « lieu », Ricoeur le désigne comme oubli de réserve. Dans cet oubli-ressource se trouvent toutes les marques de nos habitudes, nos habitus, nos apprentissages, tout « [...] ce que d'une manière ou d'une autre nous avons vu, entendu, senti, appris, acquis [...] »²⁷. L'oubli de réserve est donc un oubli qui préserve, un oubli « positif », autre que l'oubli par effacement de traces, il est plutôt un oubli par conservation de traces et en ce sens, il se rapproche énormément de l'inconscient freudien²⁸.

Je trouve intéressant de penser que les œuvres d'art d'Attie, de Calle et de Girard adressent un clin d'œil au fonctionnement de la mémoire pensé à partir de la notion de trace. La ville serait, comme l'inconscient, marquée de traces du passé dont la portée mémorielle

²⁷ Ricoeur 2000, p. 571.

²⁸ « [...] rien dans la vie psychique ne peut se perdre, rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout est conservé d'une façon quelconque et peut reparaître dans certaines circonstances favorables, par exemple au cours d'une régression suffisante » (Freud 2002 [1929], p. 9).

demeurerait en latence, enfouies dans l'oubli qu'impose la vie quotidienne à ses habitants et promeneurs. Ces traces presque invisibles guident (comme l'inconscient ou l'oubli de réserve) sans qu'ils ne le sachent les habitudes des habitants et promeneurs, leur indiquant des trajectoires de marche, des repères, des lieux de repos, des lieux de rêveries. Ces traces matérielles, si l'on suit la métaphore des traces mnésiques, doivent être investies pour que la mémoire des lieux devienne consciente. Les artistes, en ce sens, jouent le rôle de cet investissement, en éveillant et animant les traces mnésiques de la ville et en activant de la sorte une mémoire qui sinon, demeure en latence dans l'inconscient des habitants des villes. Le rapport au temps si ambigu que donnent à sentir les traces, leur rôle comme appuis aux souvenirs et comme indices d'histoires n'existent que si celles-ci sont investies. Les œuvres, ainsi, peuvent être comprises comme des actes mémoriels permettant à la mémoire de la ville de remonter des profondeurs de l'oubli.

Évidemment, cette mise en relation de la ville et du système mnésique a ses limites. Freud lui-même l'affirme dans *Malaise dans la civilisation* alors qu'il compare le système psychique à Rome, ville où se côtoient tous les stades de son histoire.

Imaginons, à présent, qu'elle [Rome] ne soit point un lieu d'habitations humaines, mais un être psychique au passé aussi riche et aussi lointain, où rien de ce qui s'est une fois produit ne se serait perdu, et où toutes les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes. En ce qui concerne Rome, cela signifierait donc que sur le Palatin les palais impériaux et le Septizonium de Septime Sévère s'élèveraient toujours à leur hauteur initiale, que les créneaux du château Saint-Ange seraient encore surmontés des belles statues qui les ornaient avant le siège des Goths, etc.²⁹.

Or, nous dit Freud, cette comparaison n'est rien de plus qu'une fantaisie qui amène à des représentations absurdes : « Le développement le plus paisible de toute ville implique des démolitions et des remplacements de bâtisses ; une ville est donc *a priori* impropre à toute comparaison semblable avec un organisme psychique³⁰ ». La ville, contrairement à l'inconscient (ou à l'oubli de réserve) ne conserve pas tout. Il en va de sa nature même d'être démolie, détruite, reconstruite, recommencée, rénovée, transformée, remplacée et démolie à

²⁹ Freud 2002 [1929], p. 9.

³⁰ Freud 2002 [1929], p. 10.

nouveau. Certes, le temps marque ses murs et des strates temporelles se superposent en son sol, donnant raison à l'heureuse image de la ville-palimpseste³¹. Mais elle ne conserve pas tout et nous devons « ruser » avec elle afin de déterrer sa mémoire enfouie.

3.2 Fantômes

Les descriptions de *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est*, et *Phantom Shanghai* ont montré qu'au centre des récits temporels que constituent les œuvres se trouvent des formes spectrales et figures fantomatiques, qui traduisent l'expérience paradoxale d'un temps qui ne passe pas tout à fait. Spectres lumineux hantant les lieux du quotidien chez Attie, présences invisibles surgissant des traces des monuments disparus chez Calle, maisons immobiles suspendues dans un temps arrêté chez Girard, toute la dynamique des œuvres tourne autour de ces spectres. La composition, les couleurs, la lumière, le cadrage des photographies, l'agencement des textes, tout concorde à faire des fantômes les personnages essentiels des récits que proposent les œuvres. Avec elles, nous voyons donc des villes en transformation qui sont hantées par un passé qui refuse de disparaître tout à fait.

Un fantôme est une apparition surnaturelle d'un être mort ou disparu, un personnage ou une chose du passé qui hante la mémoire³². Ces apparitions peuvent garder l'ancienne apparence des personnes ou choses disparues, elles peuvent n'être que des spectres, espèces de rayonnements immatériels émanant d'objets ou de lieux, ou avoir la tenue « caractéristique » des fantômes : suaires, chaînes, masques mortuaires. On les perçoit souvent comme hostiles, ou simplement comme des âmes malheureuses qui refusent de quitter le monde terrestre³³.

³¹ Certeau 1990, Corboz 2001.

³² Godin 2004, p. 491.

³³ Le phénomène du fantôme et la notion de hantise ont été étudiés sous différents angles par les sciences humaines. L'historien Ronald C. Finucane présente une histoire des représentations du fantôme dans *Appearance of the dead : a cultural history of ghosts* (voir Finucane 1984). Les études sur la mort ont quant à elles surtout abordé le fantôme en lien avec la problématique du deuil (voir sur le sujet Nowatzki et Kalischuk 2009 et McDonald 1992). En psychanalyse, Christopher Bollas évoque le fantôme pour qualifier la manière dont nous sommes habités par notre histoire personnelle et les objets et personnes qui en ont marqué le parcours (pour un résumé de la théorie de Bollas, voir Roseneil 2009). En sociologie, Avery Gordon explore dans *Ghostly matters, Haunting and the sociological imagination* (2008) certaines hantises contemporaines (l'esclavagisme, la

Les fantômes sont des personnages de nature ambiguë. Ni présents, ni absents, à la fois morts et vivants, du passé et du présent, leur existence tient du paradoxe. Ils sont une manière privilégiée pour les artistes de représenter une forme du temps qui tient à la fois du passage et de l'immobilité, de la disparition et de la rémanence, de l'irréversibilité et du retour. Je vais maintenant explorer les différentes formes de fantômes présentes dans *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est*, et *Phantom Shanghai* et proposer une interprétation de chacune. En les liant à des expériences temporelles ou à des fonctions de la mémoire telles que décrites par des philosophes du temps, je propose de concevoir le fantôme comme une figure de la mémoire. Je tente ainsi de repérer les ancrages expérientiels de ces formes temporelles paradoxales que sont les spectres et les fantômes.

3.2.1 Le fantôme comme aura dans *Souvenirs de Berlin-Est*

Dans *Souvenirs de Berlin-Est*, Sophie Calle photographie les traces de monuments et symboles disparus suite à la Réunification de l'Allemagne et remplace ces absences par les souvenirs et impressions des passants qu'elle interroge. Les photographies et textes que Calle juxtapose insistent sur l'absence des monuments disparus, qui se donne paradoxalement à sentir comme une présence. Le cadrage des photographies invite les regardeurs à dessiner en imagination le profil des statues, la forme des monuments, comme si ceux-ci émanaient des traces photographiées. Le grain, la lumière et le traitement des couleurs donnent de l'épaisseur aux vides surplombant les traces, comme si l'absence était « sculptée » dans l'espace. Les fantômes, ici, sont donc ces spectres invisibles qui surgissent des traces du disparu et rendent sensibles les absences : « Comme un fantôme. Je le vois » affirme

domination masculine) comme des forces sociales invisibles issues du passé, qui orientent nos actions et nos représentations actuelles du monde et en complexifient la compréhension. La hantise est présentée comme une « *structure of feelings* » et les fantômes deviennent un enjeu épistémologique pour l'analyse critique de la société contemporaine. Influencée par les travaux de Gordon, Sasha Roseneil propose une analyse psycho-sociale de la hantise dans l'étude des processus d'individualisation (voir Roseneil 2009). En histoire de l'art, Georges Didi-Huberman s'est intéressé à la notion de fantôme chez Aby Warburg dans Didi-Huberman 2002. En étude des arts contemporains, Maxime Coulombe travaille actuellement les thématiques de la hantise et de la revenance, il a dirigé un séminaire doctoral sur le sujet à l'Université Concordia à l'automne 2010 et publiera en septembre 2011 une définition du fantôme dans le *Dictionnaire de la violence* (PUF).

d'ailleurs un passant³⁴. Cette expérience esthétique particulière, impression évanescence d'une présence au lieu d'une absence, je propose de la comprendre avec Walter Benjamin comme étant celle de l'aura.

L'aura est une forme d'expérience perceptive associée à la contemplation des choses inanimées – objets de la nature, œuvres d'art. Pour Benjamin, il s'agit d'une « singulière trame de temps et d'espace » qui se donne à la perception comme l'« apparition unique d'un lointain, si proche soit-il »³⁵. « L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre – cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche³⁶ ». L'aura est associée à une certaine forme de mémoire, la mémoire involontaire, caractéristique de la tradition. Elle correspond donc à une expérience du temps qui permet la perception d'une continuité ou d'une survivance du passé dans le présent. La mémoire involontaire s'oppose à l'expérience de la modernité, qui se caractérise plutôt par l'essor d'une mémoire volontaire, qui apparaît lorsque la conscience, « perpétuellement aux aguets », développe des réflexes mécanisés pour se parer aux chocs (chocs de l'ouvrier devant la machine, du flâneur dans la foule). De par sa filiation à la mémoire involontaire, l'aura renvoie donc à une forme de regard qui refuse une rupture tranchée entre le présent et le passé. Elle désigne la profondeur temporelle qui semble habiter certains objets uniques comme les œuvres d'art, de même que la magie qui entoure ces objets souvent accompagnés de rituels.

Selon Didi-Huberman, l'expérience de l'aura doit aussi être comprise comme un ensemble de « [...] conditions phénoménologiques qui définissent un certain rapport entre le regardant et le regardé³⁷ ». Car l'aura interroge le *voir*, elle s'expérimente quand un regard est posé sur un objet qui semble lui aussi poser les yeux sur nous. « Se saisir de l'aura d'une chose veut dire : l'investir du pouvoir de lever le regard³⁸ ». Pour Benjamin, l'aura consiste ainsi en un échange de regards entre une chose inanimée et un observateur :

³⁴ Calle 1999, p. 49.

³⁵ Benjamin 1991, p. 183.

³⁶ Benjamin 1991, p. 183.

³⁷ Didi-Huberman 2008, p. 80.

³⁸ Benjamin 1991, p. 317.

Il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse. Que cette attente soit comblée (par une pensée, par un effort volontaire d'attention, tout aussi bien que par un regard au sens strict du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. [...] L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. *Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux*³⁹.

Si selon Benjamin, à l'époque moderne, rares sont les expériences de mémoire involontaire qui permettent la perception de l'aura, il subsiste pourtant quelques lieux ou objets qui réussissent encore à faire lever le regard, tels que les tableaux anciens, les manuscrits et les objets rituels, de même que les bâtiments d'une ville qui ont survécu au passage des époques ou des portraits photographiques qui participent d'un culte du souvenir. Or, dans l'œuvre de Sophie Calle, ce sont les traces du disparu qui se voient dotées d'une aura. Les spectres invisibles qui hantent les photographies de *Souvenirs de Berlin-Est* sont en fait l'aura des traces des monuments disparus, cette « étrange trame de temps et d'espace » qui provoque l'impression d'une *épaisseur* de l'absence et de l'« apparition unique d'un lointain, si proche soit-il ». Les traces, qui, comme nous l'avons vu, partagent avec les fantômes une temporalité ambiguë, entre le contact et la distance, semblent nous faire signe et provoquent la levée de notre regard. Dans l'œuvre de Calle, les fantômes urbains se confondent ainsi avec des ombres auratiques surgissant des traces du passé.

3.2.2 Le fantôme comme souvenir-image dans *The Writing on the Wall*

Si, dans *Souvenirs de Berlin-Est*, les fantômes sont de simples impressions invisibles, dans *The Writing on the Wall*, ils prennent la forme d'images. Parce qu'elles sont des images, les photographies d'archives projetées sur les murs de Berlin *donnent à voir* (et non seulement à sentir comme c'était le cas des photographies de Calle) le passé dans les lieux du quotidien, elles font apparaître des personnages dont on reconnaît les traits, des lieux dont on peut discerner les détails de la décoration, elles permettent l'évocation claire, presque

³⁹ Benjamin cité dans Didi-Huberman 1998, p. 95. Je souligne.

reproductrice, du passé. Ce procédé de rappel du passé par l'image n'est pas sans évoquer la nature du souvenir : on dit d'ailleurs que « se souvenir », c'est avoir présent à l'esprit une image du passé⁴⁰. C'est donc l'expérience de la mémoire qui est mise en scène par les fantômes de *The Writing on the Wall*, alors que des souvenirs-images sont projetés sur les murs de la ville.

Le souvenir peut être pensé comme une forme de représentation de l'absence. Il permet la saisie d'un objet (personne, événement, action, lieu) qui n'est pas actuellement accessible à la perception, et ce grâce à un exercice de représentation. Il est ainsi une image présente d'une chose absente visant une réalité passée, une absence qui porte la marque temporelle de l'antérieur⁴¹.

Pour Henri Bergson, le souvenir-image est en quelque sorte un « phénomène intermédiaire », médiateur, entre le souvenir pur et la perception. Enfoui dans les profondeurs de l'inconscient, le souvenir « pur », passé conservé à l'état virtuel, sort de son impuissance lorsque, au contact de la perception présente, il se matérialise progressivement en image. Le souvenir est alors « actualisé » dans le présent, il devient actif en participant à déterminer les perceptions. « [...] Dès qu'il devient image, le passé quitte l'état de souvenir pur et se confond avec une certaine partie de mon présent. Le souvenir actualisé en image diffère donc profondément de ce souvenir pur⁴² », qui n'est que virtuel, impuissant, passé. L'image est donc ce par quoi doit passer la mémoire pour faire progresser le passé dans le présent, pour le faire passer de virtuel à effectif.

De même, dans son exploration phénoménologique de la mémoire, Ricoeur affirme que c'est lors du travail de rappel d'un souvenir que s'effectue la « mise en image » du souvenir. L'on passe alors de l'évocation, simple impression fugitive du passé, à la reconnaissance du

⁴⁰ Ricoeur 2000, p. 23.

⁴¹ Ricoeur 2000, p. 24.

⁴² Bergson 1965, p. 156.

souvenir (*recognition*), qui *donne à voir* le passé dans le présent. L'image, ici, doit être comprise comme ce qui « met sous les yeux », ce qui montre, fait voir⁴³.

L'apparition lumineuse des projections fantomatiques d'Attie dans la noirceur nocturne de Berlin métaphorise ainsi la mise en lumière de la réalité passée par le travail de reconnaissance imagée de la mémoire. « Essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en images présentes, émergeant des ténèbres au grand jour⁴⁴ ». Les projections, fantômes lumineux jaillissants de la mémoire ténébreuse de Berlin, peuvent ainsi être appréhendées comme des souvenirs-images, représentations par lesquelles s'effectue la reconnaissance du passé et qui permettent de nouer ensemble le présent et le passé, la présence et l'absence.

Mais ces projections-souvenirs mettent aussi en lumière la différence de nature entre le souvenir, simple image, et la perception en tant que vécu actuel et effectif. Car de fait, les fantômes ne sont pas des êtres qui se donnent pleinement à la présence, ce ne sont justement *que* des représentations, *que* des images fugitives, insuffisantes, qui jamais n'accéderont à une présence de même nature qu'un objet actuel se donnant à la perception. Vladimir Jankélévitch affirme qu'il s'agit là de la « lamentable insuffisance » et de la « fascinante duperie » du souvenir : jamais celui-ci ne réussira à ramener effectivement le passé. « Quelque chose nous est rendu, un souvenir, une ombre, un écho du passé, – mais ce quelque chose n'est rien ; ou inversement : il ne manque rien, et pourtant il manque quelque chose... Il ne manque que l'essentiel ! Il manque la présence charnelle de l'effectivité⁴⁵ ». Et effectivement, dans *The Writing on the Wall*, les juifs de Berlin ne sont pas réellement revenus habiter le quartier, ce ne sont *que* leurs fantômes qui hantent les lieux. Les fantômes-souvenirs de l'œuvre mettent donc en lumière une autre particularité du souvenir et de son

⁴³ Ricoeur affirme que cette association de la mémoire à la problématique de la représentation de l'absence a eu comme conséquence qu'on la considère comme une province de l'imagination, et donc soumise aux risques de l'erreur, de la méprise, de la tromperie et du simulacre qui guettent toute évocation d'une réalité absente par l'image. Mais l'image n'est pas seulement partie de l'imaginaire, elle est aussi ce qui fait voir, et c'est en insistant sur cette compréhension de l'image comme visibilité que l'on peut éviter le piège du discours de la fausseté de la mémoire. Voir Ricoeur 2000.

⁴⁴ Bergson 1965, p. 150.

⁴⁵ Jankélévitch 1974, p. 181.

rapport au temps : l'impossibilité du passé à *revenir* réellement. L'irréversibilité du temps est ainsi paradoxalement mise en lumière par la « revenance » des revenants, qui, comme le remarque Jankélévitch, *font semblant* de revenir⁴⁶. Attie, comme les autres artistes qui intègrent des fantômes dans leurs représentations de la ville, affirme ainsi que « La mémoire, en conservant le passé, ne fait autre chose que souligner son insuffisance spectrale⁴⁷ ».

3.2.3 Le fantôme comme survivance dans *Phantom Shanghai*

La dynamique picturale des photographies de *Phantom Shanghai* est organisée autour des maisons survivantes qui résistent à la démolition et à leur remplacement par des constructions nouvelles. Ces figures fantomatiques, à demi démolies mais souvent animées de l'intérieur par une chaude lumière, semblent surgir d'un autre siècle, d'une époque lointaine. Anachroniques, elles font signe de manières de vivre et de construire disparues ou sur le point de disparaître. Leur immobilité, accentuée par le temps d'exposition photographique, provoque l'impression d'une « cristallisation » du temps dans un moment immuable qui, malgré le flux continu du devenir historique de la ville, demeure, persiste, survit. Les fantômes, dans cette œuvre, sont donc comme des survivances, choses venues d'un autre temps, qui refusent de disparaître et surgissent dans le présent comme les symptômes d'un passé refoulé.

En tant que survivance, le fantôme amène à refuser un modèle temporel linéaire (le temps de l'histoire) pour considérer un temps qui serait fondamentalement anachronique. Georges Didi-Huberman a exploré le modèle temporel de la survivance pensé par Aby Warburg pour réfléchir avec lui le temps des images, le temps de l'art. Devant l'image, nous nous retrouvons dans un nœud d'anachronismes, un temps complexe qui mélange choses passées et choses présentes, et qui provoque une impression de vertige et de désorientation quant au découpage chronologique⁴⁸. On expérimente alors un temps hanté de survivances et de

⁴⁶ Jankélévitch 1974, p. 255.

⁴⁷ Jankélévitch, 1974, p. 253.

⁴⁸ Didi-Huberman 2002, p. 85.

fantômes, où les dynamiques et mouvements anthropologiques, sédimentés dans les images, surgissent à la « surface » de la culture comme les symptômes d'états originaires refoulés et inconscients. Ces survivances-fantômes ont leur source dans les traces du disparu ; disséminés partout dans les détails des images, ils sont la part féconde des disparitions, ce qui, d'elles, fait trace et rend capable d'une mémoire, d'un retour.

Le modèle temporel des survivances découvre ainsi dans les indices du disparu la résurgence de conceptions, coutumes, idées et fantasmes qui trouvent leurs origines dans différents passés, certains plus lointains, d'autres rapprochés, et qui s'emmêlent dans les croyances, habitudes et représentations du présent. La temporalité alors mobilisée n'est pas historique mais bien ponctuelle et symptomale, non pas située dans un temps évolutif mais marquée d'un moment originare resurgissant dans les lapsus et indices qui habitent le présent.

Le paradoxe de l'anachronisme commence de se déployer dès lors que l'objet historique est analysé sur le mode symptomal : dès lors que son apparition – le présent de son événement – est reconnue comme faisant resurgir la longue durée d'un Autrefois latent, ce que Warburg nommait une « survivance » (*Nachleben*).⁴⁹

La survivance complexifie ainsi l'histoire : « [...] elle libère une sorte de “marge d'indétermination” dans la corrélation historique des phénomènes⁵⁰ » : un fantôme, on ne sait où le saisir, on peut difficilement le situer en un moment précis, il surgit de l'autrefois et s'emmêle au présent.

C'est en ce sens que la survivance est aussi une forme de mémoire, elle est ce passé qui reste latent dans notre inconscient et qui détermine presque malgré nous notre regard, nos pensées, nos actions. Bergson parlait d'ailleurs non seulement de reconnaissance des images mais aussi de survivance des images pour caractériser le fonctionnement de la mémoire ; le passé persiste et marque continuellement nos perceptions actuelles. Freud, comme je l'ai montré plus tôt, construit lui aussi toute sa compréhension du système psychique sur l'existence d'un inconscient qui conserve *toutes* les traces des événements passés, qui resurgissent des profondeurs de l'oubli à coup de lapsus et d'actes manqués, confirmant la survivance de

⁴⁹ Didi-Huberman, 2000, p. 97.

⁵⁰ Didi-Huberman 2002, p. 86.

croyances, compréhensions, conceptions appartenant à un passé aussi lointain que la prime enfance. Au niveau culturel, ces survivances et latences sont repérables entre autres dans les images, dont les formes et les traces expriment la rencontre entre cet autrefois rémanent et nos actions présentes.

Girard, en photographiant les maisons résistantes de Shanghai, montre un passé qui refuse de partir, malgré les transformations radicales qu'impose le présent. Ce faisant, il métaphorise une conception du temps fondée sur une mémoire faite de survivances, où rien ne disparaît jamais tout à fait, mais où demeurent les constructions et conceptions d'autrefois qui orientent aujourd'hui nos regards et nos trajectoires.

3.2.4 Conclusion : le fantôme et la hantise comme allégories de la mémoire

Le recours aux figures fantomatiques dans *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai* vise donc l'expression d'expériences temporelles (aura, souvenir-image, survivance), où le passé demeure présent malgré les absences et les disparitions. Si, comme je le suppose, en tant que récits les œuvres d'art racontent et mettent en forme l'expérience temporelle en configurant les catégories du présent, du passé et du futur, avec la figure du fantôme, la forme du temps exprimée est déterminée par un retour du passé dans un présent marqué par les transformations (donc tourné vers l'avenir), un enchevêtrement temporel qui permet de sentir paradoxalement le contact (l'héritage du passé) et la distance (ce qui nous sépare du passé), la présence et l'absence, le « mort » et le vivant. Cette conjonction des contraires est ainsi permise par le recours à la figure du fantôme, être ambigu et paradoxal qui transgresse le cours normal du temps. Comme le dit Sylviane Agacinsky, « Toute l'ambiguïté du fantôme, comme notre rapport ambivalent avec lui, vient de ce qu'il est un retour du passé en tant que passé ou du mort en tant que mort. Contrairement à l'idée de simple conservation, il suppose la finitude et la mort qu'il transgresse⁵¹ ». Le fantôme affirme ainsi *et* la disparition *et* la rémanence.

⁵¹ Agacinsky 2000, p. 118.

Ce paradoxe, comme j'ai tenté de le montrer en explorant les bases expérientielles des différentes déclinaisons du fantôme, procède du fonctionnement même de la mémoire tel que décrit par la phénoménologie. Comme je l'ai présenté avec Benjamin, Bergson et Didi-Huberman avec Warburg, la mémoire est à la fois conservation, prolongation, survivance et reconnaissance du passé dans le présent. Le passé, en ce sens, se vit toujours au présent, en tant qu'« événement de mémoire »⁵². Il doit alors être compris comme une chose en mouvement *en nous*, qui est à la fois psychique et matérielle, et qui se transforme et se confirme à chaque réminiscence. Il n'est donc jamais totalement disparu, il émerge constamment comme un fait de mémoire, dans les images, les objets et les gestes qui survivent au passage du temps. Le passé est donc réellement une « hantise ».

Or, la hantise a besoin d'un lieu pour advenir, celui-ci est son « champ d'action physique », ce qui la reconfigure⁵³. Et c'est bien ce que nous montrent les œuvres d'art : la mémoire est ancrée dans les lieux de la ville, dans les traces et empreintes qui marquent ses murs, dans les fenêtres qui encadrent nos souvenirs, dans les rues qui se souviennent de nos pas. C'est dans ces lieux que la mémoire peut se vivre comme une expérience sensorielle, presque esthétique, c'est-à-dire comme impression, sensation ou image du passé survivant qui affecte nos corps et nos gestes.

Le pouvoir du lieu (« nos corps, de l'air ! ») ne fait qu'un avec le pouvoir du temps (« tout revient, rien n'est passé »). Et cela, pour une raison au moins : le lieu que nous habitons, l'air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire. Ce qu'on appelle un fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace⁵⁴.

Les lieux de la ville, hantés des fantômes de la mémoire, permettent ainsi, comme le montrent les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard, la *sensation physique* de l'apparition du passé dans le présent.

⁵² Didi-Huberman 1998, p. 97.

⁵³ Didi-Huberman 2001, p. 136.

⁵⁴ Didi-Huberman 2001, p. 113.

3.3 Nostalgie

Les descriptions des œuvres d'Attie, de Calle et de Girard ont montré que celles-ci engagent une esthétique de la nostalgie. Le fait de prendre pour sujet la démolition et la disparition dans la ville pourrait lui-même être considéré comme un acte nostalgique, mais c'est surtout le traitement esthétique de la thématique qui est parlant. Le travail de la lumière dans les photographies de Calle et de Girard, le recours aux images d'archives noir et blanc par Attie, les ambiances mornes stimulées par les ruines des photographies de Girard engagent les tonalités affectives du deuil, du regret et de la mélancolie et provoquent l'impression de se trouver aux limites du rêve et de la réalité, à la rencontre impossible d'un ici présent et d'un ailleurs passé. De plus, les fantômes dans les œuvres ne sont pas des monstres horribles dont la présence provoquerait un sentiment angoissant de danger imminent, ils traduisent plutôt un tendre désir de retenir le temps, d'éviter les disparitions. L'angoisse, ici, n'est pas provoquée par le retour du passé, mais plutôt par les destructions qu'entraîne l'avenir. L'acte de mémoire que proposent les artistes n'est donc pas indifférent ou détaché, il est teinté de regret et d'une forte inquiétude envers l'avenir. Le passé apparaît alors comme un refuge où fuir devant un avenir menaçant.

La nostalgie est un état de regret mélancolique ressenti envers une chose révolue ou perdue⁵⁵. Elle désigne une affection du retour (du grec *nostos*, retour, et *algos*, douleur), et a d'abord été utilisée dans l'histoire pour désigner un certain mal du pays vécu par des mercenaires en campagne loin de leur pays natal⁵⁶. Ce mal, imprégné de l'espoir d'un retour vers le pays perdu de l'enfance (donc d'un retour dans le temps) intègre une dimension temporelle : il est synonyme de la morsure du regret⁵⁷. Selon Patrick Dandrey, la nostalgie est une conjonction de trois affections du temps : c'est un regret du passé, une insatisfaction du présent et un

⁵⁵ Benett 1996, p. 5. Sur la nostalgie, outre les auteurs mentionnés dans cette section, voir les analyses culturelles de De Grosbois 2005, Boym 2001, Shaw et Chase 1989, et Lowenthal 1985.

⁵⁶ Davis 1979, p. 2.

⁵⁷ Dandrey 2010.

désespoir de l'avenir⁵⁸. Fred Davis observe lui aussi que la nostalgie marque un contraste entre un passé heureux et un présent difficile (« the good past/bad present contrast »)⁵⁹. Elle est donc une configuration affective du temps qui « réarrange » le passé en fonction des maux du présent.

Ce réarrangement implique alors évidemment une mise en forme imaginaire d'un passé souvent idéalisé par le nostalgique, un réaménagement du passé à ses fins mélancoliques⁶⁰. « Le passéiste imagine ce qu'il voudrait revivre et supplée par l'imagination à l'irréalité [d'un retour dans le temps]⁶¹ ». Le nostalgique « rêve » donc le passé. Pour résister à sa disparition, il se complaît dans la mélancolie et le regret d'un temps qu'il imagine. Ainsi, la nostalgie est un sentiment ambivalent : elle éveille la mélancolie et la tristesse avec douceur, comme un charme « doux-amer » qui réunit la douleur de la perte et une certaine jouissance espérante. Délice morose, mélancolie du bonheur, volupté des larmes, espoir du passé, la nostalgie assemble les contraires. Pour approfondir ma compréhension de la nostalgie des œuvres d'art et l'ambivalence qui la caractérise, je propose de l'aborder sous différents angles, soit ceux de l'identité, du deuil et de l'irréversible.

3.3.1 Nostalgie et identité

Dans *Yearning for yesterday, A sociology of nostalgia*, Fred Davis formule l'hypothèse selon laquelle la nostalgie est un moyen employé dans la construction, le maintien et la reconstruction de nos identités. Selon lui, les changements et les transformations qui marquent la vie de toute personne (passage de l'enfance à l'adolescence ou de l'adolescence à l'âge adulte, par exemple) représentent des menaces pour la reconnaissance de soi, et donc pour la stabilité et la continuité de l'identité. La nostalgie apparaît lors de ces moments incertains et parfois difficiles pour assurer le sentiment d'une continuité de l'identité dans le temps, en élaborant un récit qui relie le soi (*self*) d'aujourd'hui aux soi (*selves*) du passé.

⁵⁸ Dandrey 2010.

⁵⁹ Davis 1979, p. 15.

⁶⁰ De Grosbois 2005, p. 11.

⁶¹ Jankélévitch 1974, p. 220.

Selon Davis, la nostalgie assure la continuité de l'identité par trois moyens :

(1) cultivating appreciative stances toward former selves, (2) screening from memory the unpleasant and shameful and (3) rediscovering and, through a normalizing process, rehabilitating marginal, fugitive, and eccentric facets of earlier selves⁶².

C'est ainsi que se construit, à travers la formulation d'un récit identitaire, une version idéale de soi à laquelle mesurer ou juger ses conditions actuelles. De la sorte, « [...] nostalgia manages at one and the same time to celebrate the past, to diminish it, and to transmute it into a means for engaging the present⁶³ ». Elle fonctionne comme un pare-choc pour faire face aux mutations qui marquent le chemin d'une vie.

Or, si les individus recourent à la nostalgie pour combler un besoin de « continuité du soi », il en va de même selon Davis pour les groupes, les communautés et les sociétés. Au niveau général d'une société, les discontinuités qui menacent l'identité collective sont causées par les guerres, les crises économiques, les catastrophes naturelles ou des changements de régimes politiques⁶⁴. Ces moments critiques représentent des ruptures dans le progrès graduel d'une société et provoquent souvent une inquiétude accrue chez un grand nombre de ses membres. Ils forment ainsi un terreau fertile pour la production et la diffusion d'un sentiment nostalgique dans la société, qui vient parer aux chocs de ces crises d'identité collective. La nostalgie restaure alors, du moins temporairement, un sens de continuité sociohistorique malgré les ruptures politiques et sociales⁶⁵. « Nostalgia became, in short, the means for holding onto and reaffirming identities which had been badly bruised by the turmoil of the times⁶⁶ ».

Les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard ont toutes été élaborées dans des contextes d'importants changements sociaux qui ont entraîné la transformation du visage des villes

⁶² Davis 1979, p. 45.

⁶³ Davis 1979, p. 45.

⁶⁴ Davis 1979, p. 103.

⁶⁵ Davis 1979, p. 104.

⁶⁶ Davis 1979, p. 107.

représentées. Si l'on suit l'hypothèse de Davis, l'atmosphère nostalgique qu'elles mettent en place pourrait traduire un besoin de bâtir des ponts entre la réalité passée disparue et la réalité présente (et, dans le cas des photographies de Girard, la réalité future), en réponse aux ruptures radicales qui secouent alors les villes. Les œuvres expriment en effet une certaine urgence de mémoire face aux transformations en cours, un besoin de se souvenir du disparu pour que survive l'esprit des lieux. Dans l'œuvre de Calle, par exemple, cette fracture d'identité, rendue visible par l'effacement des symboles politiques de l'ancien régime, est « comblée » par les souvenirs des passants, qui tracent les liens entre les représentations absentes et la réalité transformée. Sans être toujours nostalgiques, ces évocations du passé permettent que se construise un récit mémoriel sensé qui puisse donner des repères aux identités bouleversées.

Mais la nostalgie peut évidemment être instrumentalisée par une idéologie conservatrice qui chercherait à délégitimer les changements, innovations et nouveautés qui font progresser les identités collectives des groupes et des sociétés⁶⁷. Je ne crois pas par contre que ce soit le cas des artistes de mon étude. Bien que les œuvres mettent en place une esthétique nostalgique, elles me semblent moins exprimer le souhait d'un retour du passé qu'une inquiétude pour les projets de l'avenir. La forme spectrale des retours représentés affirme par exemple que ceux-ci ne sont pas réels mais bien imaginaires, et que malgré la nostalgie qu'ils éveillent, ils ne remplacent pas le présent. La nostalgie exprimée par les œuvres peut donc être qualifiée de « réflexive », c'est-à-dire qu'elle est consciente d'elle-même et critique de ses propres représentations idéalisées⁶⁸.

⁶⁷ C'est d'ailleurs un danger de l'intervention de la mémoire dans la revendication d'identité. Selon Ricoeur, l'usage de la mémoire pour la quête ou la revendication d'identité ouvre la porte à l'intervention de l'idéologie pour la légitimation des systèmes d'autorité. En effet, la notion d'identité, fragile de par son « [...] caractère purement présumé, allégué, prétendu [...] » (Ricoeur 2000, p. 98), permet une éventuelle manipulation de la mémoire au moment de la mise en récit et de la célébration des mémoires identitaires. Utilisée stratégiquement, la configuration narrative du récit de mémoire, et la sélection que celle-ci sous-entend, permettent de façonner l'identité présumée, en choisissant la part de mémoire et la part d'oubli qu'il est bon de faire intervenir. La nostalgie peut alors être utilisée pour légitimer des traditions ou identités utiles aux régimes politiques autoritaires.

⁶⁸ Davis 1979, p. 21.

3.3.2 Deuil, mélancolie et nostalgie

Parmi les moments de discontinuité qui peuvent marquer la vie et menacer la stabilité de l'identité, l'expérience de la perte d'une personne ou d'une chose aimée est importante. C'est cette expérience de perte qui est représentée dans les œuvres d'art : la transformation du paysage urbain entraîne la perte de repères, de représentations, d'habitudes, de modes de vie, de souvenirs. Dans *Phantom Shanghai*, le regardeur a carrément l'impression d'assister à la mort d'une ville, ce qui est renforcé par le recours à des tonalités mélancoliques. Il en est de même pour les projections de photographies d'archives représentant des juifs disparus, devant qui l'on adopte une attitude de recueillement. La nostalgie, ici, rappelle ainsi un deuil qui ne se tarit pas.

Freud définit le deuil comme une réaction à la perte d'une personne aimée, d'un pays, ou d'un idéal⁶⁹. Cette perte, qu'elle soit causée par la mort d'un être cher, une rupture, un déplacement, ou une désillusion, provoque une forte « douleur de l'âme », une perte d'intérêt pour le monde extérieur de la part du sujet, ainsi qu'une incapacité à diriger son désir vers un nouvel objet. Toute activité qui n'est pas en lien avec le souvenir de la personne défunte est abandonnée, puisque la personne endeuillée s'adonne habituellement complètement à son deuil, ne laissant pas de place à d'autres projets. Cette réaction normale est surmontée selon Freud après un certain laps de temps.

Or, il arrive que la contradiction entre l'épreuve de la réalité, qui affirme la disparition de l'objet aimé, et le refus de la libido de se libérer de cet objet puisse provoquer un détournement de la réalité de la part du moi, qui maintient l'objet de désir par hallucination⁷⁰. Dans ce cas, lorsque l'épreuve de la réalité l'emporte, c'est dans le cadre d'un compromis lent et douloureux. Le deuil peut alors être compris non seulement comme une réaction à la perte mais comme un *travail* permettant de surmonter la douleur causée par celle-ci, un

⁶⁹ Freud 2004, p. 7.

⁷⁰ Freud 2004, p. 8.

travail qui absorbe complètement le moi, et qui est « une affaire de temps » (le passage du temps permettant l'épreuve de la réalité).

Dans *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai*, le deuil des personnes et des constructions disparues ne semble pas encore être surmonté, au contraire, il y a une sorte de cristallisation ou une fixation des objets disparus, de qui on refuse la disparition. Ici, l'épreuve de la réalité ne gagne pas sur le refus d'accepter la perte du passé de la ville. Les fantômes urbains qui affirment la rémanence du disparu sont peut-être en fait des « hallucinations temporelles » mises en forme par un regard nostalgique qui refuse le passage du temps et les disparitions qui lui sont inhérentes. D'ailleurs, Paul Ricoeur aborde la hantise comme une pathologie de la mémoire collective :

La hantise est à la mémoire collective ce que l'hallucination est à la mémoire privée, une modalité pathologique de l'incrustation du passé au cœur du présent, laquelle fait pendant à l'innocente mémoire-habitude qui, elle aussi, habite le présent, mais pour « l'agir », dit Bergson, non point pour le hanter, c'est-à-dire le tourmenter⁷¹.

Le deuil, dans les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard, n'a pas terminé son travail, il quitte donc la normalité de l'acceptation de la disparition des êtres chers, pour acquérir une valeur pathologique de fixation⁷². Et c'est en ce sens que la nostalgie rejoint ici la mélancolie, qui est caractérisée par une identification du moi avec l'objet abandonné. Par leur esthétique nostalgique, les œuvres amènent à l'identification du regardeur avec les disparitions : avec les monuments, les bâtiments ou personnes disparues, c'est une partie de nous-mêmes qui quitte la réalité. C'est ce regret de ce que l'on a été qui stimule la nostalgie. En plus de cette identification avec la ville détruite, le regardeur est amené à s'identifier aux responsables de cette destruction : les bulldozers qui détruisent Shanghai, par exemple, ne sont-ils pas les porte-parole d'un mouvement de modernisation de la société auquel chacun de nous

⁷¹ Ricoeur 2000, p. 65.

⁷² À propos de la fixation, Sylviane Agacinsky affirme que « Les goûts amoureux et esthétiques ont cela de commun qu'ils cherchent certains types d'objets d'amour (personnes, styles, formes...) et qu'ils doivent rencontrer ces "objets" (au sens large d'objet de satisfaction) dans la réalité. Pour Freud, la libido est mobile – il parle de sa "libre mobilité" (*freie Beweglichkeit*) – parce qu'elle est capable de passer aisément d'un objet à un autre. Mais elle est par ailleurs susceptible de se *fixer* sur certains objets ou types d'objets, témoignant par là de sa rigidité ou de sa viscosité (*Klebrigkeit*). Cette rigidité est nocive lorsqu'elle fixe le désir à des objets perdus ou passés, l'empêchant de se tourner vers le présent, c'est-à-dire la réalité disponible ». (Agacinsky 2000, p. 129).

participe ? Le regret s'accompagne alors de remords et d'auto-reproches, traits qui caractérisent selon Freud, le comportement mélancolique.

Toutefois, on devine que les œuvres des artistes, en tant qu'interventions mémorielles, participent en quelque sorte au travail de deuil des villes transformées et aident à surmonter la souffrance des disparitions en agissant, comme je l'ai présenté avec Davis, comme des ponts mémoriels permettant le sentiment de continuité malgré les ruptures d'identité⁷³. La ligne est mince entre travail de deuil et abîme mélancolique, et les œuvres nostalgiques d'Attie, de Calle et de Girard se trouvent peut-être sur cette limite étroite entre acceptation et fixation.

3.3.3 Entre nostalgie et remord : l'irréversible et l'irrévocable

Selon Vladimir Jankélévitch, la nostalgie est l'affection du temps lui-même (et non seulement du passé). Car le temps est fondamentalement et inévitablement irréversible :

L'irréversible n'est pas un caractère du temps parmi d'autres caractères, il *est* la temporalité même du temps [...]. La temporalité ne se conçoit qu'irréversible : si le fuyard de la futuration, ne fût-ce qu'une fraction de seconde, revenait sur ses pas, ou se mettait à lambiner, le temps ne serait plus le temps⁷⁴...

Parce que le temps est irréversible, l'être humain est tout entier *devenir*, jamais ne pourra-t-il freiner ce devenir, le dompter ou l'inverser. L'être humain est complètement impuissant devant l'irréversibilité du temps. C'est le sentiment de cette impuissance, rendue sensible par la spectralité du souvenir, qui fonde cette expérience « pathique » de la nostalgie.

C'est pourquoi, selon Jankélévitch, la nostalgie n'a pas d'objet autre qu'elle-même :

⁷³ D'après Jean-François Hamel, cette ambivalence entre fixation mélancolique et travail du deuil est l'expression psychanalytique du régime d'historicité moderne et de sa double-poétique de la répétition, qui d'un côté, se fixe sur l'idéal d'un éternel retour du même lié à l'authenticité fantasmée de l'origine, et de l'autre, ressaisi le présent à travers l'idée de mémoire du présent, une mémoire qui stimule l'action et ouvre la possibilité d'une libération de l'individu. Hamel 2006, p. 99-100. Je reviendrai sur le régime moderne d'historicité au Chapitre 4, p. 91-112.

⁷⁴ Jankélévitch 1974, p. 5.

Il y a nostalgie quand c'est le regret lui-même qui rend le regretté regrettable... Ce n'est pas le regrettable qui est ici regretté (car il n'y a peut-être rien à regretter), c'est le fait arbitraire, déraisonnable, et même irrationnel de la passéité en soi⁷⁵.

La simple conscience de la disparition du passé provoque selon le philosophe une nostalgie naissante, une pointe de regret devant l'impuissance, et de cette conscience naît une « poésie virtuelle ».

Parce qu'en tant qu'affection de l'irréversible, la nostalgie a une forte valeur esthétique. Jankélévitch en parle comme d'une poésie du temps, qui met dans les cœurs « une disposition lyrique ou élégiaque », les fait parler, les fait chanter : « La tendre mélancolie inspire au nostalgique les poèmes, symphonies et rhapsodies du regret⁷⁶ ». La poésie nostalgique donne dans la lenteur, elle est contemplation, délectation, attention aux détails, rumination, flânerie. On a en effet envie de « flâner » dans les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard. Peut-être surtout dans *The Writing on the Wall*, où le regardeur a l'impression de pouvoir s'arrêter et discuter avec les personnes disparues, entrer avec elles dans une librairie ancienne, s'asseoir avec elles au coin des rues pour regarder passer les promeneurs. Leur présence spectrale renforce le sentiment de l'impossibilité de leur retour véritable, mais elle est quand même une consolation à leur disparition.

Or, il y a certains passés desquels on ne s'ennuie pas, ceux qui sont « trop présents » parce qu'ils nous donnent conscience de l'irrévocable. « [L]'irrévocable, à l'inverse [de l'irréversible], exprime que le passé ne peut être nihilisé⁷⁷ » : ce qui est fait est fait, on ne peut le défaire⁷⁸. Si l'irréversible provoque le sentiment du regret et de la nostalgie, l'irrévocable, quant à lui, est la source du remords.

⁷⁵ Jankélévitch 1974, p. 219. C'est ainsi la nostalgie qui provoque et justifie son objet, qui le crée, tout comme l'amour transforme le regard qui est porté sur son objet. « Et de même si la mère voue à son enfant un amour passionné, ce n'est pas parce que cet enfant est le plus bel enfant du monde ; mais il sera le plus bel enfant du monde parce qu'elle l'aime passionnément et le transfigure à force de l'aimer. Telle l'amour, - telle la nostalgie [...] » (Jankélévitch 1974, p. 288).

⁷⁶ Jankélévitch 1974, p. 219.

⁷⁷ Jankélévitch 1974, p. 211.

⁷⁸ C'est en ce sens que l'irrévocable est la conscience de l'« avoir-fait » de l'événement, alors que l'irréversible est « [...] une suite naturelle et continue du sentir et de la vie quotidienne » (Jankélévitch 1974, p. 228).

[...] le regret subit le vain attrait du passé qu'il regrette, mais le remords voudrait anéantir le passé qui le hante ; le remords n'éprouve pour son idée fixe à lui que répulsion et aversion ; l'homme du remords, obsédé par la présence du passé, en écarte l'image avec horreur [...].⁷⁹

La tonalité esthétique du regret est remplacée dans le cas du remords de l'irrévocable par un caractère spécifiquement éthique. Il est une souffrance morale liée à une culpabilité passée que rien ne peut effacer et dont le souvenir peut toujours ressurgir.

Phantom Shanghai exprime ce sentiment de l'irrévocabilité des actions humaines. Il y a une forme de dénonciation dans les photographies de Girard, qui captent la destruction d'un monde, de ses lieux, de ses habitants, de ses modes de vie. Celles-ci font prendre conscience de l'aspect « final » des actes de démolition, et questionnent leurs justifications. Elles affirment la possibilité d'un remords futur de cette *tabula rasa* et la perte ultime de cette partie du patrimoine de Shanghai. De même, *The Writing on the Wall* éveille le remords du génocide juif, événement irrévocable qui hante les consciences morales. Les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard expriment ainsi des affections du temps nées des sentiments de l'irréversible et de l'irrévocable.

3.3.4 Conclusion : la ville comme espace de nostalgies

La nostalgie, même si elle est une affection fondamentalement temporelle, entretient une relation particulière avec l'espace. D'abord parce qu'elle désigne un mal lié à l'espérance du pays natal, elle dépend donc d'un éloignement dans l'espace, d'un déplacement. Ensuite parce qu'elle sous-entend l'espoir d'un retour, et si le retour du passé est impossible, le retour sur les lieux du passé permet peut-être de consoler momentanément cette souffrance de l'absence⁸⁰. Ce qui stimule la nostalgie dans les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard, c'est la conscience aiguë de l'impossibilité d'un retour futur puisque ce sont les lieux eux-mêmes qui

⁷⁹ Jankélévitch 1974, p. 219.

⁸⁰ Mais selon Jankélévitch, cet apaisement du retour est une illusion : sitôt le nostalgique revient dans les lieux perdus de son enfance, sitôt il est déçu et rêve de repartir. La « terre natale » n'est qu'un prétexte, elle est la localisation symbolique du désir impossible de retrouver le passé. Jankélévitch 1974, p. 297-298.

sont transformés, démolis, absents. On se sent alors en exil chez soi, rêvant de ce qui auparavant habitait l'espace de nos quotidiens.

D'après Michel Roux, il existe des espaces particuliers qui sont investis par les imaginaires collectifs et suscitent la nostalgie. C'est le cas, en France, des mers et des déserts. Espaces des confins et lieux d'aventure, ils représentent un ordre spatial révolu puisqu'ils échappent à la rationalisation et la normalisation modernes. Ils participent encore d'un rapport mythique à l'espace, d'une vision multidimensionnelle qu'on ne peut réduire à l'expérience moderne de l'espace, qui est selon lui unitaire, prévisible, rationnelle. C'est ce rapport perdu aux espaces du quotidien qui stimule selon Roux la nostalgie pour les lieux qui peuvent encore nous faire rêver : déserts et mers d'aventures.

Or, avec *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai*, ce ne sont pas les espaces des confins (mers, déserts) qui suscitent la nostalgie, mais bien les lieux du quotidien de la ville, et encore plus les traces et fragments qui s'y trouvent. Ces interstices, entourés d'une aura magique et des souvenirs-fantômes dont ils permettent l'évocation, rappellent un rapport mythique à l'espace, permettant la cohabitation et la communication des vivants et des défunts, des humains, de la nature et des dieux⁸¹. Ces petits lieux signifiants dans lesquels on peut lire la continuité temporelle de la ville, peuvent stimuler la nostalgie pour un temps où les rapports à l'espace auraient été moins « déterritorialisés », selon l'expression de Roux, c'est-à-dire non encore médiatisés par une logique technique de contrôle rationnel⁸².

⁸¹ Roux 1999, p. 156.

⁸² « Ce que nous appelons déterritorialisation est le passage d'une société où un espace restreint assure la transaction entre les éléments naturels, les êtres humains et les entités divines, et représente en un point donné la totalité de l'univers, à une société où il devient exclusivement le support de l'interdépendance sociale » (Roux 1999, p. 185). L'espace est alors désacralisé, laïcisé, « horizontalisé », marqué par les luttes de pouvoir. La définition de ce concept de déterritorialisation me semble sous-entendre un jugement éthique sur la transformation du rapport à l'espace dans les sociétés modernes duquel je souhaite me distancer. Il me semble exister d'autres rapports au territoire (d'autres « territorialisations ») qui puissent faire sens et ordonner une expérience harmonieuse que l'espace mythique. Roux me semble ici teinter sa propre théorie d'une nostalgie pour un certain rapport à l'espace.

En ce sens, les artistes investissent ce que Michel de Certeau appelle le « fantastique du déjà-là » des villes contemporaines, ces « restes de passés déçus [qui] ouvrent, dans les rues, des échappées vers un autre monde⁸³ ». Le passé est alors un pays étranger, presque exotique, un imaginaire où fuir les tendances utilitaires et technocratiques qui dictent le fonctionnement urbain. La ville devient un espace de nostalgies (comme le désert ou la mer) lorsque son passé est rêvé par ses usagers à travers leurs actions et leurs récits, et que ses lieux sont ainsi rendus habitables⁸⁴. C'est de cette manière que les interventions des artistes peuvent être pensées comme des actes de « reterritorialisation » (toujours selon l'expression de Roux), des actions d'appropriation d'un espace qui cherchent à le rendre familier, vivant, parlant, sensé. La nostalgie, ici, agit pour « re-mythifier » l'espace, lui donner un sens au-delà de celui ordonné par les urbanistes et les gestionnaires du progrès.

C'est donc une recherche d'authenticité (d'une expérience authentique de l'espace) qui stimule selon Roux la nostalgie pour les espaces des confins, et, comme je l'ai présenté, pour le passé de la ville survivant dans les interstices urbains. Cette authenticité, elle est associée à un « autrefois » disparu, à une tradition ou des manières de vivre qui ne semblent plus accessibles à l'expérience. Ces traditions passées sont évidemment idéalisées, remodelées pour correspondre à l'expérience authentique que le nostalgique imagine. Mais comme on l'a vu avec Davis, cette quête d'authenticité traduit certainement un véritable « mal » identitaire, un moment de discontinuité ou de rupture, que le fantasme d'un monde plus authentique vient adoucir et calmer par le rêve.

3.4 Conclusion : Les œuvres d'art comme récits de la survivance et du retour

The Writing on the Wall, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai*, en tant que représentations des transformations des grandes villes et des disparitions qu'elles entraînent, peuvent être pensées comme des récits qui, comme je l'ai présenté au premier chapitre, participent à mettre en forme les expériences du temps et de l'espace à l'époque

⁸³ Certeau 1994, p. 191.

⁸⁴ Je reviendrai au prochain chapitre à cette idée « d'habitabilité » des lieux chez Michel de Certeau, voir p. 121.

contemporaine. Elles sont à la fois des lectures et des expressions de ces expériences, et en ce sens, elles participent à sa configuration. À travers une étude approfondie de leur dynamique plastique et de leur contenu, je cherche à qualifier la forme de récit à l'œuvre dans ces représentations, et ainsi observer la forme du temps et les conceptions de l'espace qu'elles expriment.

Ma description du corpus a montré que la dynamique des œuvres d'Attie, Calle et Girard est orientée en fonction de trois éléments fondamentaux : les traces, les fantômes et la nostalgie. J'ai tenté, dans ce chapitre, d'approfondir ma compréhension de ces éléments, en observant comment ils étaient abordés dans la littérature philosophique, esthétique et sociologique, et en m'intéressant surtout aux expériences qu'ils donnent à vivre, ainsi qu'à leurs dimensions temporelles. J'ai observé que les traces, en tant qu'indices, empreintes et fragments, participent d'une temporalité particulière, qui unit le passé et le présent en un même lieu, à travers les dialectiques du contact et de la distance, et du fragment et du tout. Ce caractère temporel en fait une allégorie idéale pour qualifier le fonctionnement de la mémoire à partir de la notion de trace mnésique. Avec les traces, le passé ne disparaît jamais tout à fait, il demeure caché ou en latence dans les interstices de nos villes. J'ai ensuite examiné les rapports ambigus que les fantômes entretiennent avec le temps en étudiant les différentes formes de hantise représentées dans les œuvres. Avec l'aura, le souvenir-image et la survivance, le fantôme est utilisé comme allégorie de la mémoire, figure d'un passé qui ressurgit pour faire sens du présent. Finalement, la nostalgie a été présentée comme une affection du temps qui espère un retour vers un passé idéalisé, et procède au « remodelage » de ce passé de façon à consoler les crises et ruptures identitaires. Fille de l'irréversibilité du temps, la nostalgie mélancolique exprime un deuil qui ne guérit pas et qui tente de freiner la course du devenir en faisant retour au passé.

Chacun des éléments centraux des œuvres entretient ainsi des rapports au temps fondés sur la survivance et le retour. Avec les traces, les fantômes et la nostalgie, le passé ne disparaît pas, il demeure présent, accessible, disponible. Par le recours à ces éléments picturaux et esthétiques, les artistes ont trouvé les moyens de représenter, de rendre sensible et ainsi de

réaliser la présence de l'absence et la rémanence du passé dans la ville. Les traces, les fantômes et la nostalgie sont ce qui fait de ces œuvres d'art visuel des récits, des histoires sans parole où le temps est pourtant raconté, à travers un agencement particulier des moments qui marquent la vie d'un lieu. Cet agencement unit ici le passé, le présent et le futur dans un même lieu, comme si le cours du temps était retenu, ou comme s'il effectuait un retour sur lui-même. Les œuvres font « revenir », elles expriment une volonté de transformer l'absence en présence alors que le passage du temps procède au contraire au renversement continu de la présence en absence⁸⁵.

Les récits que composent les œuvres qui thématisent la démolition et la disparition urbaines sont donc des récits de la survivance et du retour. Ils configurent un temps qui refuse la succession linéaire du passé, du présent et du futur mais unit plutôt les trois catégories dans le prolongement circulaire du passé dans un présent en devenir. Un temps ambivalent, donc, puisque retenu, arrêté, renversé. Avec ces récits, la ville est présentée comme un lieu d'expérimentation de cette temporalité de la survivance.

⁸⁵ Hamel 2006.

CHAPITRE IV

MODERNITÉ ET MÉGAPOLE. LES RÉGIMES TEMPOREL ET SPATIAL DES RÉCITS DE LA SURVIVANCE ET DU RETOUR

The metropolis is, above all, a myth, a tale, a telling that helps some of us to locate our home in modernity, there to find the new gods, the new myths, called for by Nietzsche. The metropolis is an allegory ; in particular it represents the allegory of the crisis of modernity that we have learnt to recognize in the voices of Baudelaire, Benjamin, and Kafka. To go beyond these bleak stories of exile and that grey, rainy country of the anguished soul, is to establish a sense of being at home in the city, and to make of tradition a space of transformation rather than the scene of a cheerless destiny. For this metropolis is not simply the final stage of a poignant narrative, of apocalypse and nostalgia, it is also the site of the ruins of previous orders in which diverse histories, languages, memories and traces continually entwine and recombine in the construction of new horizons.
Ian Chambers¹

Je visais dans le chapitre précédent à approfondir la compréhension des éléments centraux et de la dynamique des œuvres *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai*. En explorant les significations des traces, des fantômes et de la nostalgie mon objectif était de décrire les expériences engagées par les œuvres et d'observer leurs ancrages réels en les associant aux problématiques de l'absence, de la mémoire, de la perte, du deuil.

J'aimerais maintenant diriger mon analyse à un autre niveau en m'intéressant aux conceptions du temps et de la ville dont les artistes héritent et que les œuvres participent à reproduire. De quels régimes temporel et spatial relèvent ces récits de la survivance et du retour ? La configuration du temps et de la ville que les œuvres proposent procède de quelles

¹ Chambers 1990, p. 112.

conditions ? Ce chapitre vise donc à dégager les références des œuvres et à observer comment les récits qu'elles mettent en forme font résonner des réalités propres à la société contemporaine.

4.1 Modernité et récits de la survivance et du retour : ambivalence et crise du temps

Comme je l'ai présenté au Chapitre 2, les trois œuvres du corpus ont été réalisées dans des contextes de bouleversements sociaux importants : chute du mur et réunification de l'Allemagne à Berlin ; ouverture économique à Shanghai. Ces changements politiques, économiques et sociaux se sont traduits à l'échelle de la ville par d'importants travaux de réaménagement et de modernisation urbaine. Ce sont ces transformations du paysage urbain et les disparitions qu'elles entraînent qui sont l'objet commun des trois œuvres, leurs inspirations et leurs déclencheurs². Ces travaux de réaménagement urbain ont été pour la plupart justifiés par l'idéologie du progrès, on les nomme d'ailleurs « travaux de modernisation » car ils visent l'amélioration de l'aménagement et des bâtiments par le recours à des perspectives, méthodes, techniques et outils que l'on veut « modernes », c'est-à-dire rationnels et efficaces³.

Tel que mentionné auparavant, ces transformations représentent des ruptures dans les modes de vie et les représentations des habitants des villes, des moments de fractures, de crise, et c'est d'ailleurs de cette façon qu'elles sont représentées par les artistes. Ceux-ci semblent exprimer que c'est lors de ces moments de crise que surgissent des traces dans la ville, les fantômes des disparus et que sont rendus sensibles le passage du temps, son irréversibilité, et l'irrévocabilité des actions humaines.

² Évidemment, les transformations de Berlin dues à la chute du mur ne sont pas l'« objet » de *The Writing on the Wall*, mais elles sont ce qui permet la réalisation de l'œuvre, ouvrant des quartiers de l'est aux visiteurs de l'ouest et permettant, de la sorte, que resurgisse le passé « plus lointain » du début du XX^e siècle.

³ D'un point de vue sociologique, la modernisation peut être comprise comme un processus pragmatique de transformation rationnelle des structures et mécanismes politiques, sociaux et économiques d'une société en vue de leur intégration dans le système économique et politique mondial. Elle se distingue de la modernité comme projet par le fait qu'elle abandonne les principes politiques et philosophiques d'émancipation pour le bien commun et autonomise la raison instrumentale pour faire du rendement et de l'efficacité les principes de son action (Hentsch 1993, p. 39-46).

Ces moments de crise semblent ainsi provoquer une forme de conscience du temps particulière, et j'aimerais proposer que cette conscience du temps, exprimée par les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard, et, de façon plus générale, par les œuvres d'art qui représentent la démolition, la disparition et la transformation du paysage urbain, est une conscience spécifiquement *moderne* du temps. Les récits temporels que proposent les œuvres, orientés autour de ces figures du retour et de la survivance, sont en effet les expressions d'une expérience du temps façonnée par la modernité.

Cette modernité, je propose de la comprendre non pas simplement comme une époque, mais bien comme une certaine pensée du temps, marquée par l'ambivalence et la critique, et qui, se réfléchissant comme passage et refusant tout immobilisme, porte en elle-même le mouvement de son propre dépassement. Si les discours de la modernité et l'expérience qu'ils mettent en forme s'épanouissent aux XVIII^e et XIX^e siècles, les œuvres d'art de mon étude, avec leurs figures fantomatiques et la critique de la modernisation accélérée qu'elles formulent, montrent que ceux-ci marquent toujours les représentations du temps à l'époque contemporaine. Les œuvres nous présentent notre époque comme celle d'une modernité renouvelée, qui, loin de tourner le dos aux fondements de cette pensée hétérogène du temps, radicalise plutôt ses principes en cherchant à les dépasser.

4.1.1 La modernité : une certaine pensée du temps. Ambivalence et hétérogénéité.

La modernité est un concept polysémique dont le sens et l'usage dépend beaucoup de la discipline à partir de laquelle on l'aborde. Si, pour le sens commun, la qualité d'« être moderne » renvoie à ce qui est nouveau et à ce qui s'oppose à un passé considéré comme révolu⁴, en histoire, la modernité désigne plutôt une période historique (les temps modernes), et en philosophie politique, le sens idéal « [...] d'une émancipation de l'humanité et des individus à travers l'action réfléchie guidée par la raison, idée associée à celles de liberté,

⁴ Soja 2000, p. 72.

d'égalité, de justice, de progrès [...]»⁵. Dans le domaine des arts, ce que l'on a appelé « art moderne » (ou modernité esthétique) apparaît au début du XX^e siècle, et opère une remise en cause radicale des principes esthétiques qui guidaient jusque-là la production et la réception des œuvres d'art (figuration, unité de l'espace représentatif, centrement de l'œuvre sur le sujet, recherche du beau)⁶. En sociologie, la modernité est considérée comme une forme ou un type de société, un ordre social global qui oriente tous les domaines de la vie des individus qui en font partie et qui participent à le reproduire. Cette forme de société se caractérise de façon générale par une autonomisation des domaines d'activités que sont la religion, la politique, l'économie, la science et l'art, et par l'émancipation de l'individu face à sa communauté⁷. Elle se construit en opposition avec les principes qui guident la reproduction des sociétés traditionnelles (autorité, pouvoir divin, unité du sens) et participe ainsi d'un régime épistémologique particulier, qui se caractérise par une réflexivité accrue orientant l'action⁸.

Mais la modernité peut aussi être approchée comme une forme de temps, un certain rapport au temps, une *pensée du temps*. Sylviane Agacinsky propose en effet que « L'idée de modernité se réfère moins à une situation dans le temps qu'elle n'est elle-même une certaine pensée du temps, libérée à la fois de l'éternité et d'une prétendue nécessité historique⁹ ». Cette pensée du temps, apparue selon elle à différents moments de l'histoire (Agacinsky l'observe par exemple chez Aristote et saint Augustin, mais aussi chez Baudelaire et Benjamin), est prégnante dans les discours philosophiques, politiques et sociaux sur le temps depuis le

⁵ Freitag 1998, p. 3.

⁶ Freitag 1998, p. 39. À cet égard, il est intéressant de souligner la proposition de Michel Freitag qui veut que la révolution esthétique opérée par l'art moderne s'articule paradoxalement en opposition avec l'art *de la modernité* (comprise comme un type de société). En effet, l'autonomisation de la dimension formelle de l'œuvre par rapport à ses dimensions rituelles et cognitives, caractéristique de la modernité, est amorcée à la Renaissance, au même moment où s'autonomisent les autres sphères de la vie sociale (la religion, la politique, l'économie et l'art deviennent des champs d'actions distincts). L'art « de la modernité » est justement la forme artistique qui se caractérise par les principes de perspective et d'unité spatiale, ainsi que par le fait que le sujet individuel (universaliste) devient le centre de la création, de la réception et du jugement esthétique. Selon Freitag, l'art *dit moderne*, avec l'abstraction, le centrement sur soi de l'œuvre, la recherche incessante d'originalité et l'impératif à l'expression de la subjectivité intime, s'oppose donc à l'esthétique *de la modernité*, et serait en ce sens plutôt caractéristique d'une transition à une nouvelle forme sociale qu'il désigne comme postmodernité. Voir à ce sujet Freitag 1998, p. 36-41 et Freitag 1996.

⁷ Freitag 1998, p. 46.

⁸ Freitag 1986, schéma p. 300.

⁹ Agacinsky 2000, p. 28.

XVIII^e siècle. Elle se caractérise par une conscience du passage, de l'éphémère et du mouvement : « La conscience moderne est celle du *passage* et du *passager*. Nous pensons désormais que tout *arrive* et *passé*. Rien de fixe ne donne aux choses de quoi s'ancrer pour résister au temps¹⁰ ». L'homme moderne est donc conscient que le temps file et il cherche à rendre compte de ce fugitif de l'expérience, en étant « présent à son présent ». Comme le souligne Edward Soja,

Being modern, in whatever field of endeavor one chooses, is thus contingent upon a critical awareness of contemporaneity, the "just now" (from the latin *modo*), as a source of practical knowledge that can be used to change the world for the better rather than to continue to reinforce and faithfully reproduce the status quo.¹¹

La modernité est donc une forme de pensée et d'agir fondée sur la conscience de la contemporanéité et de l'éphémère.

Le temps de la modernité n'est pas univoque, il se caractérise surtout par l'ambivalence et l'hétérogénéité. Cette ambivalence se joue à plusieurs niveaux. Elle se manifeste d'abord dans le renoncement à ce que le temps et l'histoire soient pensés comme des formes uniques ou à sens unique, et dans l'affirmation de la possibilité d'une pluralité des conceptions du temps correspondant à différents lieux, différentes époques, différentes cultures¹². Aussi, la modernité affirme l'hétérogénéité temporelle du présent, qui n'est jamais uniquement lui-même mais toujours marqué par un passé continué et survivant : « Le passé nous traverse et vient hanter le présent de sorte qu'il n'y a ni présent, ni moment, ni époque qui puissent être homogènes. Cela compromet la possibilité d'opposer le passé à un présent qui serait maintenant le *nôtre*¹³ ». L'anachronisme marque ainsi selon Agacinsky le présent moderne, il est la manière de reconnaître l'avancé du passé dans le présent et de surmonter la finitude, dont le moderne a une conscience aigüe¹⁴. C'est pourquoi le fantôme et la survivance sont des représentations prégnantes de la modernité, elles sont les

¹⁰ Agacinsky 2000, p. 19. Voir aussi sur la modernité comme pensée de l'éphémère et de l'instable, Harvey 1989, p. 10-29.

¹¹ Soja 2000, p. 72.

¹² Agacinsky 2000, p. 19, 41.

¹³ Agacinsky 2000, p. 58.

¹⁴ Le moderne « croit vraiment à la mort » selon Agacinsky. C'est pourquoi il cherche dans les temporalités de la répétition et du retour une manière de défier la finitude.

[...] figure[s] d'un retour qui conjure ou trompe la disparition – sans la nier. Survivre est une façon de transgresser la mort ici-bas, et non de continuer à être, dans ce monde ou dans un autre, ni même de conserver dialectiquement le mort dans une vie nouvelle.¹⁵

De plus, l'hétérogénéité temporelle s'observe dans le sentiment que « [...] la temporalité moderne est l'entrelacs, sans fin, de l'irréversible et du répétitif¹⁶ ». Le retour régulier d'un même mouvement, celui des saisons ou du jour et de la nuit, par exemple, accompagne la transformation sans retour de l'expérience singulière¹⁷. Mais la modernité livre en quelque sorte un combat à la répétition du même parce qu'elle espère toujours que quelque chose de nouveau soit possible dans l'événement. En ce sens, elle pense un temps créateur, ouvert, sans destination¹⁸.

Finalement, penser la modernité comme conscience du contemporain permet d'envisager la possibilité qu'il y ait plusieurs modernités, non pas un seul moment révolutionnaire transformateur mais une succession de mutations dans la pensée du temps et dans les formes de l'action. « Modernity is not something that is created once and for all, but changes over time and is spatially unevenly developed¹⁹ ». L'histoire a donc été marquée par diverses modernités, des moments de transformation dans les modes de production et de reproduction sociales, souvent vécues comme des crises²⁰. Par contre, c'est seulement au XVIII^e siècle, avec les Lumières, que la modernité est devenue un processus conscient et discuté, qu'elle représente un « projet »²¹. À partir de ce moment, « Il faudra sans cesse être moderne, et cela ne voudra jamais dire la même chose, si ce n'est cet impératif d'un rapport à son propre

¹⁵ Agacinsky 2000, p. 118.

¹⁶ Agacinsky 2000, p. 20.

¹⁷ Agacinsky 2000, p. 42.

¹⁸ Agacinsky 2000, p. 74. Ainsi, selon Agacinsky, la modernité combine l'irréversible et le retour : « L'histoire impliquerait ainsi, pour une part, un temps vectoriel irréversible dans lequel les choses se transforment, voire progressent ; d'autre part un temps de la répétition, du retour, dans lequel des choses très têtues reviennent. [...] Avec cette double logique ou cette double temporalité, le présent ne supprime pas toujours le passé et le moderne ne prend pas simplement la "relève" de l'ancien – selon la fatalité hégélienne et hugolienne du "ceci tuera cela". Au reste, toute répétition n'est pas nécessairement mortifère ou indice d'une inertie, ainsi qu'une perspective historique progressiste tend à nous le faire croire. Elle peut aussi valoir comme résistance des êtres et des formes à leur disparition » (Agacinsky 2000, p. 120).

¹⁹ Soja 2000, p. 73.

²⁰ Soja 2000, p. 73.

²¹ Harvey 1989, p. 12, Soja 2000, p. 73.

temps²²». La modernité cherchera alors à se renouveler sans cesse, s'actualisant à travers son propre dépassement, provoquant une accélération continue du changement et une impression vertigineuse de crise du temps²³.

On comprend donc, avec cette conception de la modernité comme pensée du temps, que les récits de survivances et de retours que représentent les œuvres d'Attie, Calle et Girard participent à l'expression et à la configuration de ce temps ambivalent et hétérogène qu'est la modernité. Or, avec les fantômes et la nostalgie, ces représentations semblent se porter non pas du côté positif de la modernité comme « projet » mais bien du côté de la critique des principes à la base de ce projet.

4.1.2 Modernité et critique : les fantômes, critiques de la raison et du progrès

La possibilité d'une critique consciente et raisonnée pour orienter choix et actions est un trait tout à fait moderne. D'un point de vue socio-historique, la modernité s'est construite à travers une critique consciente des modes de régulations traditionnels desquels elle tente de se libérer²⁴. Or, cette critique s'est rapidement retournée contre elle-même – contre la modernité –, d'abord dans le souci d'une évaluation et d'une révision constante de son efficacité, de ses principes et de ses fins, ensuite par le sentiment d'une crise morale et sociale engendrée par le mouvement de la modernité²⁵. Elle est ainsi devenue un des moteurs de la modernité, assurant son renouvellement continu, affirmant sa réflexivité caractéristique.

Par la nostalgie qu'elles évoquent et l'apparition de fantômes qu'elles mettent en scène, les œuvres d'art de mon étude participent de ce mouvement de critique de la modernité. Elles expriment une résistance à la continuité temporelle et historique et un regret pour des

²² Agacinsky 2000, p. 79.

²³ Rosa 2010. Selon Rosa, l'instabilité est la seule chose stable dans le régime temporel de la modernité. Voir plus bas, p. 103-106

²⁴ Freitag 1998, p. 3.

²⁵ Michel Freitag voit dans cette critique « interne » à la modernité une caractéristique de la transition à la postmodernité (Freitag 1998, p. 13).

personnes, des bâtiments, des manières de faire et des visions du monde disparus. Les fantômes exercent ainsi une fonction critique, ils dénoncent le désenchantement du monde et avertissent des dangers d'une conception de l'histoire orientée vers le progrès.

Le désenchantement du monde : critique de la raison

On doit la diffusion de l'idée du désenchantement du monde à Max Weber, qui cherche à exprimer par cette formule le recul du recours aux croyances religieuses et magiques dans les explications du monde à l'époque moderne. Il est selon lui le corollaire de la rationalisation et de l'intellectualisation qui accompagnent la maîtrise du monde par la technique et la différenciation qui caractérise le passage de la communauté à la société²⁶. L'expression dénote une certaine nostalgie pour un monde qui aurait un jour été « enchanté », magique, et dont la perte ne saurait être apaisée par les promesses de la raison et du progrès²⁷. Elle exprime ainsi une certaine déception face au projet moderne de maîtrise de la nature par la science et la technique et formule une critique envers la raison souveraine.

Le thème de la déchéance de l'aura de Walter Benjamin exprime aussi cette idée de désenchantement. Comme je l'ai présenté plus tôt, selon lui, l'expérience de la modernité transforme la perception et le regard et les rend incapables de sentir l'aura des objets de la nature et des œuvres d'art. La mémoire involontaire, surgissement spontané du passé dans le présent, est impossible pour une conscience continuellement soumise aux chocs. Le choc évoque l'expérience du temps de l'événement qui remplace celle d'un temps continu et attendu. Face à cette expérience, la conscience développe une mémoire (et une perception) volontaire, « raisonnée », qui lui permet de ne percevoir que ce qui est utile à sa conservation.

Ces discours de la perte et du désenchantement sont aussi en continuité avec la critique romantique de la raison et le « retour au sentiment » souhaité par les écrivains et artistes qui

²⁶ À ce sujet, voir Max Weber, 2002 [1919], *Le savant et le politique*, Paris : 10-18.

²⁷ La nostalgie est d'ailleurs, selon plusieurs un « mal » tout à fait moderne, caractéristique du désenchantement du monde qui détermine la modernité. Davis 1979, Agacinsky 2000, Dandrey 2010.

mènent ce mouvement au XVIII^e et XIX^e siècles. Benjamin n'explique-t-il pas le phénomène de la déchéance de l'aura à partir d'une étude de la pensée baudelairienne ? La philosophie des ruines, étudiée par Sophie Lacroix, et qui se développe à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, est un autre bon exemple des thèmes et critiques romantiques formulées à l'égard du projet des Lumières. « Figures tutélaires du devenir de l'humanité, [les ruines] sont la mauvaise conscience d'une époque qui aurait voulu se confier entièrement à la raison ; elles en révèlent l'envers obscur qui échappe à la maîtrise rationaliste²⁸ ». Les ruines sont l'« autre » de l'esprit des Lumières (expression de la figure du double si chère aux Romantiques), l'ombre au tableau du projet moderne. Elles rappellent aux consciences la souveraineté de la nature sur le devenir historique et les projets humains en exposant à l'informe et à la menace de la chute. Elles effectuent ainsi un rappel de la finitude et représentent en ce sens selon Lacroix un retour du refoulé de la modernité des Lumières et de ses ambitions de maîtrise de la nature par la raison.

Il y a, dans ces discours critiques de la modernité et de la raison, l'expression du sentiment d'une perte d'authenticité. Selon Andreas Huyssen, la modernité serait synonyme d'une aliénation, d'une déshumanisation et d'une perte de sens, dues à l'éloignement d'une expérience « authentique » ou « naturelle » du monde, basée sur l'harmonie et l'équilibre plutôt que la maîtrise et le contrôle. Cette authenticité renvoie à un monde où la magie (l'enchantement) a encore sa place dans les récits qui orientent la compréhension du cosmos et du rôle que doivent y jouer les individus et les groupes. Mais cette expérience authentique est évidemment un fantasme de la modernité elle-même, elle est un construit nostalgique stimulé par l'inquiétude pour l'indétermination de l'avenir qui caractérise la conception moderne du temps²⁹.

En intégrant dans leurs représentations de la ville des fantômes et des spectres de bâtiments et personnes disparus, les artistes de *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai* « ré-enchantent » les espaces rationalisés de la ville. Ils les transforment en monde fantastique et improbable, où l'aura, la magie et l'illusion font sens dans les

²⁸ Lacroix 2008, p. 68.

²⁹ Huyssen 2006.

représentations et récits. Le mythe et les superstitions se voient donner une place alors que le passé fait retour, défiant de la sorte les explications rationnelles de la ville et du temps, permettant à l'imagination et aux croyances magiques de se déployer dans les espaces de l'expérience quotidienne.

De plus, les fantômes dans ces œuvres agissent un peu comme les ruines ou les doubles dans les récits et tableaux romantiques. Ils sont « l'autre » des projets de modernisation urbaine, le retour du refoulé de villes qui veulent aller de l'avant, rationaliser l'espace (Shanghai) et ne plus regarder en arrière (Berlin). Encore ici, ils représentent donc des figures critiques de la vision moderniste de la ville.

On observe ainsi dans les œuvres une survivance des thèmes et des formes romantiques, ceux qui correspondent aux premières expressions esthétiques de la critique (moderne) de la raison moderne. Comme je l'ai dit, cette critique est elle-même un mécanisme de la modernité, elle n'est rendue possible que par la réflexivité permise par l'ouverture des médiations culturelles et politiques qui assurent la régulation de la société³⁰, et elle en constitue un des moteurs, stimulant l'innovation, s'opposant à toute stagnation. Elle représente ainsi une autre figure de l'ambivalence de la modernité qui marque les représentations contemporaines, elle qui se reproduit et assure son mouvement à travers sa propre critique.

La déchéance de l'histoire : critique du progrès

Mais la dimension temporelle des fantômes (l'« autre », le « double » qui apparaît ici vient du passé) leur fait aussi porter la critique du côté de la conception de l'histoire comme progrès, qui, comme la raison, est à la base du projet moderne.

³⁰ Freitag 1998.

L'ouverture d'un temps créateur en modernité s'accompagne d'une pensée de l'histoire fondée sur l'événement comme vecteur de changement³¹. Un événement peut toujours transformer l'ordre qui le précède, le temps cyclique peut être bouleversé, renversé et surtout, redirigé vers une destination idéale. En modernité, l'histoire se raconte comme un avancement, un mouvement positif dirigé vers l'émancipation de l'individu, un progrès³². Mais comme le souligne Agacinsky, un autre récit de l'histoire se développe en parallèle de cette vision du progrès, comme conséquence du développement de la conscience historique : celui d'une déchéance, ou d'une sombre avancée³³. Cette vision pessimiste du progrès de l'histoire, qui apparaît pratiquement au même moment que sa version « positive »³⁴, dépend de l'apparition d'une conscience historique qui implique la reconnaissance de l'absence du passé et de l'indétermination de l'avenir. Ainsi, selon Lacroix,

[Le temps des révolutions] favorise la promotion d'une conscience historique, parce qu'elle rompt avec le sentiment d'un cycle de l'histoire analogue au cycle génération/corruption qui fonctionne dans la nature, parce qu'elle nourrit une conscience inquiète d'un présent qui ne reviendra pas et d'un passé qui est perdu. Incertitude, devenir, contingence, autant de dimensions de l'expérience historique qui font de l'inquiétude ce qui jette l'homme dans l'histoire, et ce qui dramatise aussi cette histoire, puisque celle-ci ouvre aux aléas de ses développements³⁵.

Cette conscience moderne du temps, exprimant une rupture avec les conceptions anciennes fondées sur les cycles et exemples du passé, provoque une perte de repères qui suscite donc de l'inquiétude. La célèbre déclaration de Tocqueville exprime bien ce sentiment : « *Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'esprit marche dans les ténèbres*³⁶ ». De plus, les événements qui tracent l'histoire moderne (culminant dans les grandes guerres du XX^e siècle) confirment la

³¹ Agacinsky 2000, p. 74.

³² Lacroix 2007.

³³ « Si la pensée du temps comme source de scission de l'être permet de penser un progrès, elle ouvre toujours son possible envers : le temps qui défait, la dégradation, la corruption, la décadence. Autre sens de l'histoire. La modernité, en tant que phase présente d'un processus historique orienté vers sa fin, pourra donc être tantôt valorisée comme un pas vers la complétude, l'achèvement, le "progrès" ; tantôt comme un pas de plus vers une défaite, une marche qui descend, une sombre avancée » (Agacinsky 2000, p. 75). Les visions optimistes et pessimistes de l'histoire cohabitent ainsi dans la pensée moderne du temps.

³⁴ Lacroix 2007, p. 19.

³⁵ Lacroix 2007, p. 152. Lacroix observe cette nouvelle conscience historique notamment dans les écrits de Volney.

³⁶ Tocqueville cité dans Hamel 2006, p. 32.

déception et l'impression de désastre qui font dire à Benjamin « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe³⁷ ».

Les paysages de démolition de *Phantom Shanghai* semblent faire écho à la vision benjaminienne de l'histoire comme catastrophe, amoncellement de ruines et de décombres. Les maisons immobiles font figure de tentatives de « résurrection des morts », luttant contre la tempête du progrès qui secoue Shanghai et transforme fondamentalement les repères et les modes de vie de ses habitants. Les décors parfois cauchemardesques des photographies expriment une critique envers le progrès de la ville, représenté ici par les lumières éclatantes des gratte-ciels.

La critique est aussi présente dans les œuvres d'Attie et de Calle, qui présentent les transformations de la ville causées par les ruptures politiques et idéologiques qui l'ébranlent. Leurs spectres interrogent le progrès en montrant les vides et les manques qu'il provoque et la fracture temporelle à laquelle la conscience moderne du temps oblige. Mais surtout, ils participent à l'expression d'un récit du temps qui n'est pas configuré d'une manière linéaire et unilatérale, mais bien de façon cyclique, en faisant de la survivance et du retour le nœud narratif de l'histoire.

Jean-François Hamel observe que cette forme narrative du retour, importante dans la littérature moderne depuis le XIX^e siècle, constitue elle-même la « revenance » d'une narrativité ancienne fondée sur les cycles et les répétitions³⁸.

³⁷ Benjamin 2002, p. 242. La critique de la vision de l'histoire comme progrès est d'ailleurs exprimée de manière allégorique par Benjamin dans le fragment « l'Ange de l'Histoire », tiré de *Sur le concept d'histoire*. « Il y a un tableau de Klee dénommé *Angelus Novus*. On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes sont déployées. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y en a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant les décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis ; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange ; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête » (Benjamin 1991, p. 438).

³⁸ Cette narrativité ancienne correspond selon Hamel à un régime d'historicité fondé sur la cohésion entre les champs d'expérience et les horizons d'attentes, qui engageait « [...] une structure temporelle relativement statique

Contre toute attente, la modernité aura vu ressurgir une narrativité que l'on croyait depuis longtemps révolue, celle des éternelles révolutions des astres et des volutes d'une histoire cyclique qui se reprend jusqu'à intervertir passé et avenir, jusqu'à confondre morts et vivants³⁹.

Ces récits du retour, qui font eux-mêmes retour, sont selon Hamel le symptôme d'une inquiétude pour les formes de médiations des temps modernes.

Devant une tradition rompue, du moins que l'on croit telle, les poétiques de la répétition semblent chercher à inventer une médiation capable à la fois de conjoindre la triple temporalité de l'histoire [passée, présente et future] et de fracturer le déterminisme qui condamne l'avenir à la reproduction mélancolique de ce qui est perdu. Il s'agit en quelque sorte *d'hériter du passé sans être agi par lui*, autrement dit de reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été⁴⁰.

Les fantômes, en ce sens, agissent comme des « passeurs » de temps, c'est-à-dire qu'ils affirment en même temps la disparition du passé et donc la fracture temporelle du présent et de ses événements, et ils « remplissent » cette brèche temporelle pour permettre le passage d'un passé absent (la transmission de ses traditions, croyances, conventions, idées réelles ou possibles) vers un avenir à construire.

Comme la critique de la raison, la critique du progrès de l'histoire stimule ainsi le développement de la modernité depuis ses débuts, et elle se perpétue dans les représentations et récits contemporains. Les œuvres d'art qui thématisent la démolition, la disparition et la transformation du paysage urbain et les récits de la survivance et du retour qu'elles composent semblent ainsi participer d'une tradition moderne de critique des principes de la modernité, qui en constitue paradoxalement le moteur.

qui conférait une répétitivité potentielle et une exemplarité matricielle aux événements du passé. Si l'avenir ne répétait pas le passé, il ne l'excédait cependant pas et demeurait contenu dans les limites de ce qu'avaient connu les générations antérieures. La permanence de la nature humaine induisait le sentiment d'une forte ressemblance entre les possibilités des hommes d'hier et de demain » (Hamel 2006, p. 30).

³⁹ Hamel 2006, p. 8.

⁴⁰ Hamel 2006, p. 15.

4.1.3 Mutations de la modernité : accélération et présentisme. Radicalisation des principes de la modernité

Le régime temporel moderne, est marqué par une instabilité fondamentale. Marx soulignait déjà dans *Le manifeste du parti communiste* qu'en modernité, rien n'est stable sauf le fait de cette instabilité : « Tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée [...] »⁴¹. Ainsi, la modernité est appelée à se transformer pour réaliser son principe propre, pour s'actualiser comme mouvement, projection, pour être toujours plus présente à son présent. Les mutations qui l'animent l'amènent ainsi à être encore plus elle-même, comme un retour à ses « racines temporelles » profondes. À l'époque contemporaine, les principes de la modernité sont ainsi paradoxalement renforcés par une radicalisation de l'accélération et par le présentisme.

Modernité et accélération : l'immobilité fulgurante

Une autre forme de l'ambivalence qui caractérise la modernité comme pensée du temps concerne la question du « tempo » qui en rythme l'expérience. Plusieurs auteurs ont remarqué que la modernité correspond à une accélération continue des rythmes sociaux et individuels qui forcent les groupes et les individus à faire constamment preuve d'adaptation face aux chocs, aux changements et aux expériences nouvelles qui dynamisent leur expérience du monde⁴². Le sociologue Harmut Rosa s'est intéressé à cette accélération et en propose une théorie générale dans *Accélération, une critique sociale du temps*.

Rosa propose de considérer

[...] que la modernisation n'est pas seulement un processus multidimensionnel *dans le temps*, mais qu'elle désigne aussi et avant tout une transformation structurellement et culturellement très significative des structures et horizons temporels[,] et que le

⁴¹ Marx 1974, p. 23.

⁴² Harmut Rosa propose une revue de la littérature portant sur la modernité et l'accélération dans les sciences sociales et dans l'histoire culturelle, et en retrouve la mention chez Baudelaire, Simmel, Nietzsche, Marx, Weber, Durkheim, et chez les contemporains, chez Elias, Harvey, Eriksen, Luhmann, Virilio, notamment. Voir Rosa 2010, p. 53-78. Notons aussi les observations de Michelet, Halévy, Halbwachs, Nora et Hartog. Voir Hartog 2003, p. 137.

concept d'*accélération* sociale est le plus adéquat pour comprendre la *voie* que prend cette transformation⁴³.

Cette accélération sociale se manifeste dans différents domaines : elle est à la fois une accélération technique, provoquée par les innovations technologiques et leurs applications industrielles⁴⁴ ; une accélération des changements sociaux, qui remet en cause la stabilité et la permanence des structures pour les remplacer par un flux continu de combinaisons culturelles, politiques et économiques toujours nouvelles⁴⁵ ; et une accélération du rythme de vie, qui transforme la perception du temps de la vie quotidienne⁴⁶.

Or, Rosa remarque que cette accélération s'accompagne paradoxalement d'un processus de pétrification sociale ou de cristallisation structurelle, qui se traduit par l'impression de la fin de tout mouvement. La modernité se vit ainsi aussi comme un moment immobile où « rien d'essentiel ne se transforme et où rien de neuf ne peut plus se produire⁴⁷ », où les utopies disparaissent et l'ennui et la mélancolie menacent de s'installer. Cette pétrification est selon Rosa le principe complémentaire de l'accélération. Elle exprime le fait que malgré les

⁴³ Rosa 2010, p. 16. Selon Rosa, les structures temporelles d'une société déterminent le mode de l'« être dans le monde » de ses membres. Ces structures, construites et reproduites à travers les actions et récits des acteurs sociaux (individus, groupes, institutions), correspondent à des formes d'expériences et de consciences du temps situables historiquement (voir Rosa 2010, p. 19). En fait, selon Rosa, « [...] les modèles et les perspectives temporels représentent [...] le lieu paradigmatique de la médiation entre structure et culture, entre perspectives du système et perspectives des acteurs, et donc aussi entre les nécessités systémiques et les attentes normatives [...], ils ouvrent [ainsi] une voie d'accès privilégiée à l'analyse sociologique de la formation culturelle et structurelle globale d'une époque historique » (Rosa 2010, p. 27). C'est ainsi que la modernité (et la modernité avancée) peut être appréhendée à partir de ses structures temporelles, lieu de rencontre entre les pratiques des acteurs et les structures sociales qui les orientent, et qui se caractérisent par l'accélération.

⁴⁴ Pensons par exemple à l'évolution des moyens de transport depuis l'invention de la machine à vapeur (des chemins de fer, aux automobiles, aux avions), à celle des moyens de communication (du télégraphe, au téléphone, à Internet) et de production (industrialisation, automatisation des systèmes). Rosa 2010, p. 59.

⁴⁵ Rosa 2010, p. 137. Selon Rosa, « La société moderne se caractérise par un degré jusqu'ici sans précédent d'« énergie cinétique » ou d'*agitation transformative* qui justifie l'emploi des métaphores [...] de la fusion, de la « volatilisation » ou de la « fluidification » permanentes des structures sociales » (Rosa 2010, p. 137). Le rythme du changement augmente, passant d'une vitesse « intergénérationnelle » à « intragénérationnelle », et le présent se raccourcit.

⁴⁶ Rosa 2010, p. 153. C'est ainsi que les critères temporels qui orientent nos actions et nos planifications sont modifiées : il faut faire plus en moins de temps. Cela se traduit au niveau subjectif par des sentiments de stress et d'urgence, et l'impression de subir la pression d'un temps déchaîné où le temps « passe toujours plus vite » (Rosa 2010, p. 164). Les modèles d'identité des individus se fondent alors sur la flexibilité : « [...] les sujets doivent soit se concevoir d'abord comme ouverts, flexibles, favorables au changement, soit courir le risque de souffrir en permanence de la frustration causée par l'échec de projets identitaires orientés vers la stabilité face à un environnement en mutation rapide » (Rosa 2010, p. 183).

⁴⁷ Rosa 2010, p. 29.

transformations constantes et accélérées des processus sociaux de production et de reproduction, les structures fondamentales de la modernité demeurent inchangées et perdurent dans le temps⁴⁸. Elles s'autonomisent, même, dans des systèmes opérationnels sur lesquels les acteurs n'ont pas l'impression d'avoir prise. Cette aliénation est le corollaire de l'« immobilité fulgurante⁴⁹ » moderne, conjonction de l'accélération et de la pétrification temporelle.

L'accélération, dans le régime temporel moderne, amène donc à une mutation rapide et constante des dynamiques culturelles, économiques, politiques et temporelles, mutation qui, paradoxalement, assure la stabilité des principes mêmes de la modernité comme pensée du passage et de la contemporanéité. La transformation de la modernité à l'époque contemporaine, poussée par l'accélération, ne consiste donc pas en une révolution de ses principes mais en une confirmation et une radicalisation de ceux-ci. C'est d'ailleurs pourquoi Rosa préfère parler de modernité avancée que de postmodernité pour désigner notre époque : la modernité avance, prend de nouvelles formes, sans toutefois se transformer radicalement⁵⁰.

Le phénomène de l'accélération sociale me semble être commenté par les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard. Toutes ont été élaborées dans des contextes de changements sociaux importants et de transformation rapide des institutions, des paysages et des modes de vie, forçant une adaptation de la part des habitants des lieux. *Souvenir de Berlin-Est* présente les disparitions de monuments comme les signes d'une transformation rapide qui force à une adaptation à la perte de repères à la fois signalétiques et symboliques des habitants de Berlin. Ici, le phénomène est documenté par l'artiste, et médité, commenté, par les passants. « J'ai du mal à reconnaître mon vieux Berlin⁵¹ » affirme par exemple l'un d'entre eux. Les projections fantomatiques d'Attie, en faisant réapparaître le long terme dans les paysages de la ville, opposent une résistance à l'accélération qui pourrait provoquer une perte de souvenirs. Dans les paysages apocalyptiques de *Phantom Shanghai*, les contrastes entre les

⁴⁸ Rosa 2010, p. 350.

⁴⁹ L'expression est de Paul Virilio et est reprise par Rosa. Elle signifie « [...] que rien ne reste ce qu'il est sans que quelque chose d'essentiel se transforme » (Rosa 2010, p. 344).

⁵⁰ Rosa 2010, p. 118.

⁵¹ Calle 1999, p. 56.

maisons humbles sur le seuil de la destruction et les grands immeubles du nouveau Shanghai donnent l'impression que cohabitent dans la ville deux temporalités aux « tempo » différents : l'une de longue durée, qui prolonge les traditions et modes de vie mis en place lors d'une « première modernité », et l'autre rapide et en transformation constante, qui cherche à renouveler précipitamment les manières d'habiter et de vivre des habitants de la ville. Les maisons résistantes semblent chercher à freiner le rythme rapide des démolitions. Cette modernisation donne l'impression d'une véritable tempête s'abattant sur Shanghai et dont nous nous réveillerons transformés, happés par un mouvement contre lequel nous ne pouvons que difficilement lutter.

Les récits de la survivance et du retour, qui mettent en scène des fantômes dans la ville, expriment donc une tentative de freiner l'accélération de la transformation de la ville en faisant ressurgir dans les décors du présent le long terme d'une mémoire survivante. Ils affirment la continuité là où les ruptures et les cassures marquent les paysages, ils imposent un rythme différent pour qui veut être capable de voir la permanence sous les décors continuellement changeants de la modernité renouvelée.

Présentisme et crise du temps. Brèche dans la pensée moderne du temps.

J'ai essayé jusqu'à maintenant de décrire, en compagnie des récits de survivance et de retour mis en forme dans les œuvres d'art, les relations de la modernité au temps, de manière à ce que celle-ci soit réfléchie comme une certaine pensée et expérience du temps, caractérisée par la contemporanéité, l'hétérogénéité et l'accélération. J'ai observé une ambivalence autant au niveau des discours (critiques) fondateurs de la modernité qu'au niveau de ses manières de se donner à l'expérience (comme accélération et immobilité fulgurante). Cette pensée et cette expérience particulière du temps correspond à une certaine configuration des catégories temporelles universelles que sont le passé, le présent et le futur. Pour observer cette configuration particulière, je propose maintenant de suivre François Hartog et son étude des régimes d'historicité pour comprendre les mutations de la modernité à l'époque contemporaine.

Comme on l'a vu au premier chapitre⁵², le concept de régime d'historicité d'Hartog permet de qualifier les différents « ordres du temps » qui ont orienté les expériences à travers l'histoire et jusqu'à aujourd'hui. Il se rapporte à des manières d'être au temps, historiquement situées, caractérisées par une tension spécifique entre le champ d'expérience (présence sociale du passé) et l'horizon d'attentes (présence sociale du futur). Les régimes d'historicité ne sont pas univoques, ils représentent des ordres du temps dominants, alors que dans la réalité vécue, plusieurs temporalités se chevauchent et s'entremêlent.

Ainsi, les rapports au temps dans le régime *ancien* d'historicité, celui des sociétés héroïques et mythiques, sont résumés par l'expression « le passé éclaire l'avenir ». Ce régime désigne l'ordre du temps des sociétés qui puisent dans différents passés (dans le passé mythique de l'origine du monde autant que dans le passé politique de la séparation des frontières, par exemple) leurs schèmes d'actions possibles⁵³. Le régime *moderne* d'historicité, celui qui se met en place à l'époque des Lumières et des révolutions, s'oriente quant à lui selon l'expression « le futur éclaire le présent ». Les leçons ne viennent plus du passé mais du futur, d'un progrès dont on veut accélérer la course par nos actions présentes et par la multiplication d'événements créateurs et révolutionnaires⁵⁴. Il faut faire advenir le futur en faisant rupture avec le passé.

Or, selon Hartog, les expériences du temps à l'époque contemporaine viendraient bouleverser le régime moderne d'historicité. Une brèche dans les conceptions du temps fait actuellement du présent l'unique horizon temporel à partir duquel s'élaborent nos passés et nos futurs. Ainsi, d'après lui, nous sommes entrés, depuis la fin du XX^e siècle, dans l'ère du présentisme⁵⁵.

⁵² Voir Chapitre 1, p. 27-28.

⁵³ Le régime chrétien d'historicité emprunte certains traits au régime ancien, puisqu'il regarde « en arrière », vers le Christ, modèle insurmontable. Mais il s'en distingue aussi dans sa manière de penser un temps d'attente, « [...] un présent qu'habite l'espérance de la fin » (Hartog 2003, p. 73), une histoire du Salut tournée vers l'avant.

⁵⁴ Le régime moderne d'historicité correspond au moment du développement de la conscience historique centrée sur l'événement unique comme vecteur de changement, tel que je l'ai présenté plus tôt.

⁵⁵ 1989 est selon Hartog la date symbolique de ce passage au présentisme, année célébrant à la fois le 200^e anniversaire de la révolution française, et la chute du mur de Berlin.

Le présentisme est un rapport au temps (un ordre du temps) qui n'est pas exclusif à l'époque contemporaine, mais qui surgit dans l'histoire lors de moments de crise où le temps se donne à vivre comme une faille, une brèche, un entre-deux, et provoque l'impression d'être « à l'arrêt »⁵⁶. Il se caractérise par une configuration temporelle qui accorde la primauté au présent, qui génère le passé et le futur dont il a besoin.

Hartog remarque qu'à notre époque, le présentisme est le corollaire de l'accélération sociale qu'encouragent l'extension des sociétés de consommation, la puissance des médias de masse, les innovations technologiques et la course aux profits. Il se caractérise par une tendance à l'historisation des événements du présent à travers l'actualité médiatique :

[...] le présent, au moment même où il se fait, désire se regarder comme déjà historique, comme déjà passé. Il se retourne en quelque sorte sur lui-même pour anticiper le regard qu'on portera sur lui, quand il sera complètement passé, comme s'il voulait « prévoir » le passé, se faire passé avant même d'être conscient d'être encore pleinement advenu comme présent ; mais ce regard, c'est le sien, à lui présent⁵⁷.

L'attaque du World Trade Center du 11 septembre 2001 est un cas exemplaire de la logique de l'événement présentiste, « [...] qui, se donnant à voir en train de se faire, s'historicise aussitôt et est déjà à lui-même sa propre commémoration : sous l'œil des caméras⁵⁸ ».

Mais le présentisme contemporain est aussi, selon Hartog, avide de prédictions. On le reconnaît à l'usage accru des sondages, ou à travers l'apparition de la figure essentielle de l'« expert », qui tentent de prédire un futur qu'on se charge de faire advenir⁵⁹. L'étalement du présent dans le futur se manifeste aussi par la mise en place de dispositifs de précaution et de

⁵⁶ Hartog emprunte à Hannah Arendt son concept de brèche (*gap*) pour désigner cette impression de faille dans l'expérience du temps. La brèche est un « étrange entre-deux historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore » (Arendt citée dans Hartog 2003, p. 15). On en trouve entre autres des manifestations dans les religions monothéistes et dans les philosophies anciennes ou encore chez des philosophes comme Montaigne, Pascal, ou Sartre. Les discours critiques du progrès procèdent aussi selon Hartog de cette direction présentiste. Hartog 2003, p. 122-126.

⁵⁷ Hartog 2003, p. 127.

⁵⁸ Hartog 2003, p. 116.

⁵⁹ Hartog 2003, p. 128. Évidemment, comme le remarque Hartog, le futur échappe la plupart du temps aux prédictions, mais est pensé comme prédictible à partir de la situation présente.

responsabilité envers les générations futures. Responsabilité de préservation de l'environnement, par exemple, mais aussi de conservation et de transmission de la mémoire des événements du passé.

Le développement d'une sensibilité aiguë au patrimoine, d'un intérêt pour les archives et l'archivage et d'un souci de la commémoration participent aussi du présentisme. C'est à travers ces dispositifs que le présent s'étend non seulement vers l'avenir mais aussi en direction du passé, faisant de la mémoire un impératif pour les consciences inquiètes de l'avenir, en quête de racines. Cette mémoire, on la veut vivante, continuée, présente. L'histoire tend à se confondre avec le « passé sensible », compris comme une « entité peu différenciée, qui se situe du côté de la sensation plus que du récit, qui suscite plus la participation émotionnelle que l'attente d'une analyse⁶⁰ ». L'entreprise intellectuelle des *Lieux de mémoire* de Pierre Nora est un exemple de cette transformation des manières de raconter l'histoire. Celle-ci n'est plus seulement élaborée à partir d'un passé lointain objectivé, mais à partir de lieux vécus, à la fois fonctionnels et symboliques, où une volonté de mémoire fait entrer le passé dans le présent⁶¹. Ainsi, en cherchant à présentifier un passé sensible, à en faire éprouver la présence à travers la mise en valeur patrimoniale, on effectue un usage présentiste du passé⁶².

L'importance qu'ont pris les notions de mémoire et de patrimoine dans les discours historiques et culturels depuis les années 1980 est ainsi selon Hartog un indice d'une conception du temps qui donne la primauté au présent. Le présent contemporain se charge alors d'une « double-dette », l'une envers le passé (nous avons le devoir de nous souvenir), et l'autre envers l'avenir (prenons nos précautions pour les générations à venir). C'est de cette manière qu'il s'étend, qu'il prend de l'expansion en prolongeant le passé et en prévoyant l'avenir, et qu'il devient un « présent monstre », un présent perpétuel, insaisissable et presque

⁶⁰ Daniel Fabre, cité dans Hartog 2003, p. 199.

⁶¹ Hartog 2003, p. 134.

⁶² Hartog 2003, p. 199.

immobile, une brèche où la tension entre le champ d'expérience et l'horizon d'attentes est complètement désarticulée⁶³.

Avec l'apparition du présentisme à l'époque contemporaine, le régime moderne d'historicité ne disparaît pas mais s'entremêle aux nouvelles manières de concevoir et vivre le temps. Le présentisme peut d'ailleurs être conçu comme le prolongement logique de la pensée moderne du temps, qui se réfléchit comme une conscience de la contemporanéité et pousse au renouvellement constant de ses moyens d'action. Il est la concrétisation de la modernité comme *crise du temps*, qui porte en elle-même le mouvement de son propre dépassement.

Les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard peuvent être réfléchies comme les expressions des symptômes du présentisme contemporain. Ils interpellent par exemple explicitement les thèmes de la mémoire et du patrimoine. Les traces et les fantômes sont utilisés comme des allégories de la mémoire, qui insistent non pas sur la mise en histoire des souvenirs mais sur les sensations et affects provoqués par la présence de l'absence. La performance de Sophie Calle, qui consistait à demander aux passants de raconter leurs impressions et souvenirs, de même que les projections *in situ* de Shimon Attie, agissent en ce sens comme des mémoriaux, des lieux où on stimule les événements de mémoire et l'investissement émotif des personnes envers le disparu. Les maisons immobiles de *Phantom Shanghai* représentent quant à elles cet « arrêt du temps », une suspension du flux temporel dans un présent qui se prolonge grâce aux photographies. Celles-ci procèdent comme des archives photographiques qui gardent la mémoire de la ville. Calle et Girard, en captant sur pellicule ou à travers le recueil de témoignages, des événements historiques importants pour le devenir des villes, participent ainsi à l'historisation et la commémoration des événements du présent. Conscient de la disparition imminente du vieux Shanghai, Girard présente le présent de la démolition comme un passé à venir, comme un seuil bientôt franchi, et configure de la sorte un temps retourné sur lui-même où passé et futur se rencontrent dans un présent en crise.

⁶³ Hartog 2003, p. 218.

Les récits de la survivance et du retour configurent ainsi un temps ambivalent où le présent se trouve au centre du portrait temporel de la ville. Il est le moment vers lequel l'ancienne et la nouvelle ville convergent et se rencontrent grâce aux retours et aux survivances rendus sensibles par les œuvres, il est un présent conscient et inquiet de lui-même. Les différents moments de la trame temporelle des villes sont ainsi juxtaposés, réunis, dans une même représentation, en prenant pour objet un présent en transformation constante et qui, pourtant, semble immobilisé.

Le présentisme doit, comme la modernité, être approché comme une certaine pensée du temps, une pensée qui accorde la primauté au présent, et qui advient lors de moments de crise caractérisés par le sentiment d'une déchirure avec un passé à jamais disparu et par une inquiétude pour un avenir qui paraît menaçant. Dans ces moments de crise, le présent étend ses tentacules pour combler les brèches, remplir les vides et assurer la stabilité des récits de soi des individus et des groupes. Le temps devient alors un enjeu important, et même, comme le dit Hartog, une hantise⁶⁴. Les œuvres d'art qui thématisent la démolition et la disparition urbaines et qui composent des récits de hantises et de revenances, révèlent une pensée hantée par la question du temps, du temps qui passe, qui fuit, qui disparaît, du temps qui détruit, qui ruine, qui menace.

4.1.4 Conclusion : Des modernités

Avec le présentisme, il est possible de concevoir que nous sommes entrés dans une nouvelle ère qui représenterait un dépassement de la modernité et de son régime temporel. Plusieurs auteurs proposent d'ailleurs de considérer l'époque contemporaine comme celle d'une postmodernité, un temps marqué par le développement de nouveaux principes d'action et de reproduction sociale touchant tous les domaines de la vie⁶⁵. Or, en réfléchissant la modernité

⁶⁴ Hartog 2003, p. 19.

⁶⁵ Sur le plan politique, par exemple, elle verrait le passage du pouvoir au contrôle, des institutions aux organisations, de la légalité à l'opérationnalité, de la Raison à l'efficacité (Freitag 1998, p. 45). Des ruptures fondamentales avec les principes du projet de la modernité participeraient ainsi à la mise en place d'un nouvel ordre social, à la fois en continuité et en opposition avec l'ordre moderne.

comme pensée hétérogène du temps et conscience de la contemporanéité, j'ai tenté de montrer que celle-ci porte en elle-même la possibilité de son propre dépassement. La modernité se reproduit à travers la critique qu'elle formule d'elle-même, et en cherchant à se renouveler constamment et de plus en plus rapidement. Comme l'affirme David Harvey, « Modernity, therefore, not only entails a ruthless break with any or all preceding historical conditions, but is characterized by a never-ending process of internal ruptures and fragmentations within itself⁶⁶ ». Depuis son apparition comme projet conscient au XVIII^e siècle, elle s'est transformée continuellement, confirmant que « tout ce qui avait solidité et permanence s'en va en fumée⁶⁷ ». Ce principe de dépassement est peut-être le seul qui soit stable et solide dans cette pensée du temps.

Ainsi, nous pourrions être témoins à l'époque contemporaine de l'apparition d'une nouvelle modernité, encore plus fluide et accélérée, et qui radicalise la pensée de la contemporanéité au point de faire du présent le seul horizon temporel possible, que l'on peut donc penser comme une hypermodernité⁶⁸. Même si elle se présente en rupture avec la modernité, cette mutation se positionne en continuité avec les principes temporels à la base de celle-ci, qui réfléchit un temps de rupture, de passage, d'accélération, et qui, cherchant toujours à se dépasser, provoque le sentiment d'une crise du temps.

Les récits de la survivance et du retour composés par les œuvres qui thématisent la démolition et la disparition urbaines me semblent affirmer cette persistance des fondements de la pensée moderne du temps dans les représentations. L'ambivalence et l'hétérogénéité temporelles sont affirmées, les fantômes remplissent une fonction critique envers la modernisation des espaces et la conception de l'histoire comme progrès, l'accélération est mise en représentation, et une conscience du passage semble marquer chaque œuvre. Aussi, elles affirment la survivance des thèmes romantiques à l'époque contemporaine, et participent à l'actualisation des discours critiques qui ont, depuis ses débuts, stimulé le

⁶⁶ Harvey 1989, p. 12.

⁶⁷ Marx 1974, p. 22.

⁶⁸ Lipovetsky 2004. Gilles Lipovetsky utilise l'appellation « hypermodernité » pour désigner la forme de la société contemporaine. Selon lui, nous sommes entrés dans un nouvel âge de la modernité, qui, loin de procéder à un dépassement de ses principes, les parachève en les intensifiant.

développement de la pensée moderne. En réfléchissant la modernité comme une pensée ambivalente et hétérogène du temps, on admet d'ailleurs la possibilité d'une survivance de conceptions plus anciennes, qui peuvent resurgir dans les représentations actuelles, comme les retours de choses oubliées ou refoulées. Ce qui nous permet de penser la modernité, à l'instar d'Aby Warburg, comme « une histoire de fantômes pour grandes personnes⁶⁹ ».

4.2 Récits de la survivance et du retour : habiter la ville en mutation

Cette histoire de fantômes, elle ne nous est pas présentée n'importe où. Les œuvres d'art de mon étude la font advenir au cœur de la ville contemporaine, au creux de ses espaces transformés par la modernisation, dans les multiples interstices créés par sa mutation. Après avoir investigué les dimensions temporelles des représentations artistiques de la démolition et de la disparition, je vais maintenant m'intéresser à ses dimensions spatiales. Que nous disent ces récits de hantise sur la ville contemporaine ? Quelles conceptions de la ville sont exprimées dans ces œuvres d'art, quels imaginaires invoquent-elles, quelles expériences de l'espace mettent-elles en forme ?

En introduction de la partie précédente de ce chapitre, je rappelais le contexte de production des œuvres d'Attie, de Calle et de Girard. Celles-ci ont toutes été réalisées dans un contexte de transformations politiques et économiques qui se sont traduites, à l'échelle de la ville, par un réaménagement considérable de ses espaces. Ce moment particulier de l'histoire des villes peut être envisagé comme la formulation spatiale du mouvement de mutation de la modernité, c'est-à-dire comme la mise en place d'un espace soumis à un renouvellement constant et donc à une grande instabilité. Cette transformation de la forme urbaine demande une adaptation importante de la part de ses usagers, elle nécessite l'apprentissage de nouveaux codes, l'élaboration de repères différents, l'invention de manières inusitées d'habiter la ville.

⁶⁹ Aby Warburg cité dans Didi-Huberman 2002, p. 7.

Les récits de la survivance et du retour sont rendus possibles par la mise en place de la nouvelle formation spatiale qu'est la mégapole contemporaine. Lieu à la fois réel et symbolique, elle représente non seulement le décor des œuvres mais l'espace nécessaire au déploiement de leurs récits. En donnant forme spatiale aux réalités temporelles contemporaines, elle inspire les artistes à investir les lieux de récits, et à affirmer son hétérogénéité. Ceux-ci participent alors à rendre la ville habitable, en jouant avec la temporalité des lieux, en explorant leur passé, en rêvant leur avenir. Ils affirment aussi la possibilité de leur appropriation, et ce faisant, ils rudent avec la ville et ses représentations dominantes. Je propose d'observer ici comment les œuvres d'art qui thématisent la démolition ou la disparition urbaine questionnent le devenir des villes en mutation et comment, à travers les récits de la survivance et du retour, elles participent à les rendre habitables.

4.2.1 Le régime moderne d'urbanité. De la métropole à la mégapole

La modernité influence évidemment la forme de l'espace dans lequel elle se déploie. Edward W. Soja propose que l'histoire humaine est marquée par une suite de révolutions urbaines (*urban revolutions*) qui correspondent chacune à une certaine modernité venue bouleverser les manières de produire l'espace⁷⁰. Au XIX^e siècle, une nouvelle forme urbaine voit ainsi le jour, poussée par l'industrialisation et le développement du capitalisme, et surtout, par une modernité qui cette fois-ci, se réfléchit comme un projet. La métropole est la manifestation de cette forme spécifiquement moderne de la production de l'espace, qui correspond à un agencement particulier entre les différents « moments spatiaux » que sont, selon Henri Lefebvre, l'espace perçu (la forme de l'espace et de ses territoires), l'espace conçu (les représentations et conceptions dominantes de l'espace) et l'espace vécu (les lieux de la vie

⁷⁰ Soja 2000, p. 73. Selon Soja, la première révolution urbaine a eu lieu dans la vallée du Jourdain et dans le sud de la Turquie il y a environ dix mille ans et est le corollaire de la « révolution de l'agriculture » ; la seconde révolution urbaine a débuté dans les vallées du Tigre et de l'Euphrate il y a 7000 ans et a donné jour à la ville-état (*city-state*) ou, comme l'ont appelés les Grecs, la *polis* ; finalement, la troisième révolution urbaine est celle de la métropole industrielle qui voit le jour au XIX^e siècle. Voir Soja 2000, chapitres 1 et 2, p. 19-70.

quotidienne, les imaginaires et les symboles)⁷¹. Je présente ici l'évolution de ce régime moderne d'urbanité et ses mutations à l'époque contemporaine. Dans cette première partie, j'adopte un regard surplombant sur le phénomène urbain, un regard qui permet de rendre lisible sa multiplicité et sa complexité, de « voir » la ville d'« en haut », par un coup d'œil sur ses représentations théoriques. C'est de cette manière que je peux faire un portrait général de la ville contemporaine et comprendre comment ce gigantesque urbain permet des représentations comme celles d'Attie, de Calle et de Girard. Comme on le verra ensuite, les œuvres d'art, elles, n'agissent pas à cette échelle de la « ville-concept », mais plutôt dans la réalité vivante de la ville d'« en bas », celle qui se compose des multiples pratiques et symboles développés par les usagers⁷².

La métropole moderne

Au niveau de la pratique spatiale, le développement de la métropole industrielle se caractérise par une augmentation et une recomposition de la population des villes et une urbanisation étendue à l'ensemble du territoire des nations⁷³. Françoise Choay observe que cette transformation correspond à un changement d'échelle de l'espace urbain et de ses modalités d'aménagement⁷⁴. Selon elle, « la mutation d'échelle urbaine consécutive à la révolution industrielle a fait surgir un postulat d'exclusion et d'exclusivité : le nouveau grand maillage condamnerait les autres échelles d'intervention à disparaître⁷⁵ ». L'espace est alors rationalisé et la priorité est donnée aux représentations de l'espace fondées sur l'efficacité et le contrôle. La majorité des nouvelles villes sont par exemple aménagées selon le plan de la grille. Selon Richard Sennett, ce plan correspond à la conception capitaliste de l'abstraction

⁷¹ Lefebvre 2000.

⁷² Plusieurs auteurs remarquent que la ville doit être approchée selon ces deux échelles interdépendantes : celle de la ville conceptualisée, d'une part, qui est la ville-panorama que l'on observe d'« en haut » (Certeau 1990, p. 173), et qui, dans la triplicité de la production de l'espace de Lefebvre, représente l'espace conçu des scientifiques, cartographes, urbanistes et planificateurs ; et la ville vécue, telle qu'elle se donne à l'expérience « en bas », à travers les pratiques et symboles qui la composent dans le réel, et que Lefebvre nomme l'espace vécu ou les espaces de représentations. Sur ces deux échelles, voir notamment Lefebvre 2000, Soja 2000, Certeau 1990, Fraser 1997.

⁷³ Soja 2000, p. 77.

⁷⁴ Choay 2006, p. 154.

⁷⁵ Choay 2006, p. 155.

des valeurs qui nie les particularités des objets et des espaces. Il est utilisé pour neutraliser la diversité de l'environnement, coloniser toujours plus de territoire, et assurer un contrôle social sur l'espace⁷⁶.

Georg Simmel et Walter Benjamin ont été de fins observateurs de ce mouvement de métropolisation des villes et ont remarqué qu'il correspond à une transformation de l'espace vécu. Simmel, par exemple, a étudié les effets de la grande ville sur la psychologie des individus et a observé qu'elle provoque une distanciation de soi et des autres, une attitude blasée et un détachement de sa sensibilité profonde⁷⁷. L'intensification de la vie nerveuse causée par l'accélération des impressions pousse l'individu à réagir non plus avec sa sensibilité mais avec son intellect et à se protéger de cette sur-stimulation en adoptant une attitude blasée face à la ville et aux autres individus. Ces dynamiques représentent selon lui « les problèmes les plus profonds de la vie moderne », c'est-à-dire la lutte de la subjectivité individuelle pour l'affirmation de son indépendance et de sa singularité face à l'envahissement de la culture objective⁷⁸. La métropole apparaît alors comme une manifestation de l'aliénation moderne, puisqu'elle impose au citadin une adaptation de sa personnalité profonde aux forces culturelles qui lui sont extérieures⁷⁹.

Walter Benjamin a quant à lui vu dans la grande ville la manifestation spatiale des illusions modernes. Dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, il observe que les nouvelles formes urbaines participent à reproduire les « fantasmagories » de la modernité, celles de la valeur marchande et du divertissement, de la vie privée et de ses intérieurs stylisés, de la foule anonyme et de l'aplatissement des singularités, de la nouveauté et de l'imprévu, de

⁷⁶ Sennett 1990, p. 54-65. « Au lieu d'investir l'espace de signification, le contrôle s'exerça par la neutralisation des espaces » (Sennett 1990, p. 66). C'est d'ailleurs à cette époque qu'a lieu l'« haussmanisation » de Paris et que sont créés les Grands Boulevards, qui, comme le remarque Benjamin, visent à empêcher la résistance révolutionnaire dans les rues.

⁷⁷ Simmel 1989a.

⁷⁸ Simmel 1989a, p. 233.

⁷⁹ Mais ces transformations de la vie de l'esprit dans la métropole permettent aussi paradoxalement aux individus d'affirmer leur originalité et de se distinguer par l'extravagance. Simmel observe qu'on assiste en fait dans la grande ville à la manifestation d'un conflit entre deux formes d'individualisme, l'individualisme libéral qui rapporte les sujets particuliers à l'« être humain universel », et un individualisme nouveau, qui insiste sur l'expression de la spécificité des personnalités individuelles.

l'embellissement stratégique et de l'élan révolutionnaire, bref, du progrès⁸⁰. La grande ville est en ce sens la manifestation spatiale des contradictions qui animent la modernité et sa pensée particulière du temps.

Par ailleurs, Edward W. Soja observe que l'essor de la métropole industrielle se caractérise par le retour cyclique de vagues de croissance économique et d'expansion, toujours suivies de périodes de crises et de décroissance entraînant une restructuration. Cette forme de développement génère donc périodiquement des crises qui déstabilisent les villes et forcent à la recomposition et à la réorganisation sociale de ses espaces. L'instabilité est donc au fondement de la forme spatiale spécifique à la modernité, à tous les « niveaux » de la production de l'espace, le perçu, le conçu et le vécu.

Vers la mégapole hypermoderne

Selon Soja, nous serions justement entrés depuis la fin des années 1960 dans une nouvelle période de crise donnant naissance à une forme spatiale inédite, qui représente à la fois le prolongement et le dépassement de la métropole. Soja la nomme postmétropole, alors que Régine Robin la désigne comme mégapole⁸¹. Son développement se caractérise par de multiples paradoxes, entre expansion et fragmentation, déterritorialisation et reterritorialisation, globalisation et relocalisation, entrelacement du réel et de l'imaginaire. Ces mouvements mènent selon Soja à la désintégration de l'espace urbain (*cityspace*)⁸². Apparue environ au moment où le présentisme devient le rapport dominant au temps, cette mégapole correspond à cette nouvelle modernité – cette hypermodernité – qui radicalise les principes du projet moderne et renouvelle toujours les critères de son propre dépassement.

Selon Soja, la désintégration actuelle de la ville se caractérise au niveau du perçu, par une expansion de l'espace urbain et une impossibilité à définir et à nommer ses frontières, ses

⁸⁰ Benjamin 2007.

⁸¹ Robin 2009.

⁸² Soja 2000, p. 114-115.

limites. Même si l'urbain se développe toujours sur le plan de la grille, il est de plus en plus difficile de distinguer la ville de la non-ville, son intérieur de son extérieur, et d'y reconnaître un « ailleurs »⁸³. Paradoxalement, la ville se fragmente à travers le développement des banlieues et la décentralisation des résidences, des lieux de travail et des services. De plus, les rapports à l'espace dans la postmétropole sont transformés par le développement de la communication et des réseaux, et la formation de communautés virtuelles unies par-delà les frontières matérielles de la ville⁸⁴. Les conceptions dominantes de l'espace se fondent ainsi sur l'idée du réseau et de la circulation du flux d'informations.

Cette déterritorialisation (Choay en parle comme du « *nonplace urban realm* »), va paradoxalement de pair avec un processus de reterritorialisation et de centralisation des grandes villes. En effet, alors que la globalisation formule une conception de l'espace prenant pour mesure le monde⁸⁵, elle participe à homogénéiser les rythmes sociaux et culturels à travers la planète, et procède ainsi à une restructuration des identités territoriales, qui insère à l'échelle locale les exigences économiques, politiques et culturelles du système mondial⁸⁶. Chaque centre urbain semble alors contenir en lui-même le monde entier, un monde cosmopolite et hétérogène, où se recomposent les tensions politiques et culturelles internationales⁸⁷. Participant de cette reterritorialisation, la mosaïque sociale des villes est

⁸³ Soja 2000, p. 150.

⁸⁴ Ce que remarque aussi Françoise Choay : « La dynamique des réseaux techniques tend à se substituer ainsi à la statique des lieux bâtis pour conditionner mentalités et comportements urbains. Un système de références, physique et mental, constitué par des réseaux matériels et immatériels ainsi que par des objets techniques, et dont la manipulation met en jeu un stock d'images et d'informations, retentit dans un circuit bouclé sur les rapports que nos sociétés entretiennent avec l'espace, le temps et les hommes. Ce système opératoire, valable et développable en tous lieux, dans les villes comme dans les campagnes, dans les villages comme dans les banlieues, peut être appelé l'URBAIN. L'avènement de l'urbain défait l'ancienne solidarité d'*urbs* et de *civitas* [qui définit la ville en tant qu'appartenance réciproque d'une entité spatiale fixe et d'une population]. L'interaction des individus est désormais à la fois démultipliée et délocalisée. L'appartenance à des communautés d'intérêts divers ne se fonde plus ni sur la proximité ni sur la densité démographique locale. Transports et télécommunications nous impliquent dans des relations toujours plus nombreuses et diverses, membres de collectivités abstraites ou dont les implantations spatiales ne coïncident plus et ne présentent plus de stabilité dans la durée » (Choay 2006, p. 191). Sur les réseaux et la déterritorialisation, voir aussi Harvey 1989, Castells 1998.

⁸⁵ David Harvey observe que la mondialisation amène à une intensification progressive de la compression de l'espace-temps, liée à l'accélération des échanges et des déplacements et à la flexibilisation de l'accumulation capitaliste, et qui transforme radicalement l'expérience et la perception de la réalité à l'époque moderne et postmoderne. Voir Harvey 1989, p. 240-307.

⁸⁶ Soja 2000, p. 152.

⁸⁷ Soja 2000, p. 152-153.

restructurée, les inégalités socio-économiques se creusent et se transforment⁸⁸, et des mécanismes de contrôle et de surveillance inédits se mettent en place pour garantir une certaine stabilité au système urbain⁸⁹.

De nouveaux imaginaires de la ville émergent aussi dans ce contexte de crise et de mutation et marquent l'espace vécu. Régine Robin observe par exemple que les grandes villes d'aujourd'hui sont toujours appréhendées et fantasmées à travers les productions cinématographiques et leurs représentations imaginaires, qui teintent l'expérience réelle des lieux. Il n'y a pas de ville « authentique » derrière ces images, pas d'original ni de copie, simplement un mélange d'expériences et de rêves qui se confondent et se déterminent⁹⁰. Soja remarque lui aussi que de nombreux auteurs abordent la ville actuelle comme une hyperréalité (*hyperreality*), un espace où il est difficile (voire impossible) de distinguer le réel de l'imaginaire, de ne pas confondre le monde avec ses images et ses simulacres, produits notamment par les médias de masse⁹¹. Cette fusion de la fiction et de la réalité, déjà remarquée par Benjamin dans le Paris du XIX^e siècle, crée de la confusion et l'impression « d'être perdu dans l'espace » des multiples représentations fantasmées de la ville.

Finalement, Robin note que l'expérience urbaine est influencée par l'importance qu'ont pris la circulation et la mobilité dans la mégapole. « Partout des flux, du mouvement, de la circulation dans tous les sens, de la mobilité. La mégapole se donne d'abord dans ses flux multiformes⁹² ». Ces flux rythment l'expérience urbaine, tout comme ses lumières, panneaux publicitaires, et ses bruits en guident la perception. Ils créent des non-lieux, des zones de transit, qui, comme les voies rapides, les échangeurs, les aéroports et les supermarchés, se fondent sur l'anonymat des relations sociales et la communication par code de conduite⁹³. Ainsi, selon Robin, l'éphémère et le mouvement représentent les figures centrales de

⁸⁸ Soja appelle *metropolarities* les différents axes de pouvoir qui produisent et maintiennent ces nouvelles inégalités. Selon lui, ces mécanismes d'exclusion et de domination consistent en un dépassement, un approfondissement et une complexification des inégalités binaires fondées sur la classe, la race ou le genre. Voir Soja 2000, Chapitre 9, p. 264-297.

⁸⁹ A ce sujet, voir notamment Davis 2000, surtout le chapitre 4, « La forteresse L. A. », p. 203-235.

⁹⁰ Robin 2009, p. 48.

⁹¹ Soja 2000, p. 325. Sur l'hyperréalité, voir notamment Baudrillard 1981.

⁹² Robin 2009, p. 65.

⁹³ Augé 1992.

l'expérience urbaine⁹⁴. Tout change, tout circule, il y a fluidité des espaces, succession constante des images, nomadisme des personnes.

Postmétropolis, Ville globale, Mégapolis, Cosmopolis, Exopolis, Ville fractale, Ville carcérale, Simcity, nombreux sont les noms qui ont été donnés aux nouveaux visages de la ville contemporaine. Ils tracent le paysage de la réalité multiple et paradoxale du « nouveau régime d'urbanité », qui, observé d'« en haut », semble bouleverser complètement les manières de concevoir la ville. Comme le temps, l'espace à l'époque contemporaine semble donc marqué par l'instabilité et la crise.

C'est à cette forme particulière de l'urbain que s'adressent les œuvres d'Attie, de Calle et de Girard. La mégapole concentre en ses espaces les réalités temporelles de la modernité telle qu'elle se radicalise à l'époque contemporaine, elle concrétise la pensée du passage à travers une expérience de l'espace fondée sur les flux et la circulation, et donne ainsi forme spatiale à l'accélération et au présentisme. Sa « désintégration » et son gigantisme déterminent les imaginaires et inspirent les artistes qui entrent en dialogue avec elle en « remplissant » ses espaces de récits fondés sur les traces, les fantômes et la nostalgie, des figures de permanence et de survivance pour répondre à tous les flux. Les artistes dirigent notre regard vers les restes de passé qui ouvrent des mondes⁹⁵, et forgent ainsi du sens à même les interstices provoqués par les mutations de la ville.

4.2.2 Habiter la mégapole

C'est d'ailleurs le rôle qu'Henri Lefebvre attribue aux œuvres d'art dans la production de l'espace. Selon lui, si certains artistes proches de la scientificité contribuent à reproduire l'espace conçu dominant, la plupart travaillent plutôt à symboliser l'espace en créant des

⁹⁴ Robin 2009, p. 68.

⁹⁵ Certeau 1994, p. 191.

espaces de représentation qui injectent du sens dans les lieux vécus de la ville⁹⁶. C'est le cas de Shimon Attie, de Sophie Calle et de Greg Girard qui, au moment où la ville se présente comme un gigantesque aliénant, participent à transformer l'expérience de la ville (son espace vécu), à rendre ses lieux habitables et à célébrer la diversité urbaine.

Les fantômes et l'habitabilité des villes

Dans *Arts de faire*, Michel de Certeau propose de laisser de côté les discours surplombants sur la ville-concept pour s'intéresser à la ville « d'en-bas » (l'espace vécu), où se jouent toutes les pratiques et usages inusités qui font d'elle une ville vivante. Pour étudier la réalité urbaine, Certeau propose ainsi d'« [...] analyser les pratiques microbiennes, singulières et plurielles, qu'un système urbanistique devait gérer ou supprimer et qui survivent à son déperissement [...] »⁹⁷. C'est de la sorte que l'on peut s'approcher d'une réelle compréhension du fait urbain⁹⁸.

C'est ainsi qu'il observe par exemple que les marcheurs et promeneurs participent à spatialiser et à rythmer la ville en traçant des trajectoires à travers ses rues, en s'arrêtant dans ses places et en traînant dans ses parcs⁹⁹. La marche apparaît à de Certeau comme une forme d'appropriation de l'espace, qui sélectionne, fragmente, distingue et qui lui donne sens, comme une certaine lecture du texte urbain¹⁰⁰.

⁹⁶ Lefebvre 2000, p. 43.

⁹⁷ Certeau 1990, p. 178.

⁹⁸ Certeau 1990, p. 177. Selon lui, les pratiques quotidiennes des usagers de la culture sont des moyens d'appropriation, des tactiques, des manières de créer à partir de ce qui est imposé et donc d'y résister. Ainsi, de la même manière que celui qui parle construit et invente des phrases avec un système linguistique qu'il a reçu et qu'il s'approprie à travers l'énonciation, les pratiques quotidiennes inventent et produisent à partir des mécanismes disciplinaires imposés par les institutions politiques et économiques (Certeau 1990, p. 12). « Ces "manières de faire" constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle » (Certeau 1990, p. 14).

⁹⁹ Certeau 1990, p. 182.

¹⁰⁰ Ces trajectoires appropriatives défient l'ordre urbanistique, « Leur transhumance rhétorique emporte et déporte les sens propres analytiques et cohérents de l'urbanisme ; c'est une "errance du sémantique", produite par des masses qui évanouissent la ville en certaines de ses régions, l'exagèrent en d'autres, la distordent, fragmentent et détournent de son ordre pourtant immobile » (Certeau 1990, p. 187).

La dénomination des lieux, les histoires dont ils sont l'objet, les légendes et les superstitions dont on les pare participent aussi à la fabrication du sens de la ville. Ces opérations narratives sont des « pratiques inventrices d'espaces¹⁰¹ », elles créent des issues, des fuites de sens par rapport aux structures disciplinaires de la ville, elles ouvrent « [...] un espace de jeu (*Spielraum*) dans un damier analytique et classificateur d'identités¹⁰² ».

Les histoires qui remémorent ou qui font croire permettent ainsi la création d'*espaces d'habitabilité*. « On n'habite que des lieux hantés [...] »¹⁰³ déclare Certeau. L'habitabilité dépend selon lui de la dispersion des récits et du mémorable, qui éveillent le passé qui dort dans le creux des lieux, des objets et des mots.

Frappe ici le fait que les lieux vécus sont comme des présences d'absences. Ce qui se montre désigne ce qui n'est plus : « vous voyez, ici il y avait... », mais cela ne se voit plus. Les démonstratifs disent du visible ses invisibles identités : c'est la définition même du lieu, en effet, que d'être ces séries de déplacements et d'effets entre les strates morcelées qui le composent et de jouer sur ces mouvantes épaisseurs. [...] Il n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut « évoquer » ou non.¹⁰⁴

Habiter, c'est donc faire vivre les histoires qui se cachent dans les lieux, c'est reconnaître les absences et les altérations en racontant le disparu, c'est marcher dans les rues pour éveiller les fantômes, c'est *pratiquer* les espaces de la ville à travers les récits oraux et piétonniers. Pour rendre la ville habitable, il faut donc faire vivre les fantômes qui s'y terrent, en les racontant.

C'est évidemment ce que font Attie, Calle et Girard avec leurs œuvres d'art. J'ai montré, tout au long de cette étude, que les œuvres qui représentent la démolition ou la disparition urbaine formulent des récits de la survivance et du retour, des histoires de fantômes qui mettent en forme un temps tiraillé entre le passage et la permanence. Ces histoires agissent pour re-mythifier les espaces et leur donner un peu de magie en proposant que le temps n'est pas unidimensionnel et fuyant, mais que des objets venus du passé peuvent réapparaître dans le

¹⁰¹ Certeau 1990, p. 194.

¹⁰² Certeau 1990, p. 192.

¹⁰³ Certeau 1990, p. 196.

¹⁰⁴ Certeau 1990, p. 197.

présent si l'on stimule nos mémoires et nos imaginations. Elles ouvrent des brèches dans les représentations, des espaces où le sens peut fuir et où peuvent s'inventer de nouvelles conceptions originales des lieux. En éveillant les mémoires collectives et intimes par leurs interventions sur les lieux de disparition, les artistes montrent la profondeur temporelle des espaces urbains vécus, et formulent ainsi une résistance aux conceptions dominantes de l'espace qui procèdent à la désintégration des paysages urbains.

De plus, les récits de la survivance et du retour défient la rapidité du rythme urbain, de sa circulation et de ses transformations, en réintégrant dans les espaces le long terme des survivances, ces traditions et histoires qui hantent les lieux. Dans les interstices que sont les traces et les fragments de disparu, une autre temporalité apparaît alors, plus lente, plus profonde que celle des flux continus qui animent les rues. Les œuvres attirent le regard sur elles, le temps de leur apparition dans l'espace urbain, et apprennent ainsi aux passants et regardeurs à mieux voir et reconnaître ces différentes temporalités de la ville. Les œuvres qui thématisent la démolition et la disparition urbaines peuvent ainsi être pensées comme des « tactiques d'habitabilité », des ruses qui transforment l'expérience quotidienne de la ville en faisant apparaître un « autre » issu du passé dans les paysages transformés de la mégapole.

Les récits de la survivance et du retour et l'hétérogénéité urbaine

Dans *La conscience de l'œil, Urbanisme et société*, Richard Sennett s'aventure dans l'histoire culturelle de la société occidentale à la recherche de principes de pensée et d'action (des principes de *vision*¹⁰⁵) qui pourraient guider une organisation de l'espace visant non plus la neutralisation de la diversité humaine mais sa célébration. Il faut, selon Sennett, chercher à rendre visible cette complexité de la vie dans la ville. Les œuvres d'art qui thématisent la démolition ou la disparition urbaine, à travers les espaces d'habitabilité que permettent leurs histoires de fantômes, me semblent participer à l'expression de l'hétérogénéité de la ville car

¹⁰⁵ Selon Sennett, « Notre société privilégie les images par rapport aux mots ; l'œil est devenu notre organe sociologique » (Sennett 2000, p. 12). Il présente ainsi son livre sur la ville comme un ouvrage sur l'acte de voir la différence.

elles créent de l'inattendu, présentent la diversité des points de vue sur la ville et font apparaître différents temps dans l'espace.

Selon Sennett, l'espace devrait être organisé de manière à créer de l'inattendu et à inciter à la découverte. Les rues « pleines de vie » sont celles qui offrent à l'œil cette possibilité de l'imprévu¹⁰⁶. Les projections de Shimon Attie ont participé, le temps de leur exposition, à créer des espaces de surprise dans le quartier où elles étaient installées. En transformant les murs momentanément, elles ont peut-être provoqué des ralentissements, des arrêts, des détours dans les parcours des passants. Elles ont ainsi participé à rythmer leurs pas et ont influencé leurs pensées en faisant apparaître dans l'espace les fantômes de gens différents, oubliés. Les œuvres d'art *in situ* peuvent agir ainsi : en modifiant les trajectoires, en bouleversant les habitudes, elles créent de l'inattendu dans les espaces urbains et peuvent inciter à s'approprier les lieux et à dévoiler les histoires complexes qui s'y cachent. Elles perturbent ainsi la cohérence narrative de la ville telle que planifiée par les urbanistes¹⁰⁷ et résistent à la neutralisation urbaine.

Sophie Calle a poussé les usagers de Berlin-Est à raconter leurs souvenirs et à réinscrire dans les paysages modifiés les histoires intimes qui les rendent vivants. Là où les autorités ont tenté de neutraliser l'espace public, elle fait apparaître la diversité des souvenirs, elle offre un espace où les perspectives opposées peuvent se confronter, où les histoires privées se mélangent au devenir collectif¹⁰⁸. Comme je l'ai montré au chapitre 2, l'artiste insiste

¹⁰⁶ Sennett 2000, p. 136, 170.

¹⁰⁷ Sennett 2000, p. 148.

¹⁰⁸ Nous avons hérité des Grecs l'idée que les activités humaines se distinguent selon deux domaines, le public et le privé. Habermas rappelle que dans les cités grecques, il y a séparation stricte entre la sphère de la *polis*, chose commune à tous les citoyens, et la sphère de l'*oikos*, propre à chaque individu. La sphère publique, qui trouve son lieu dans l'agora, désigne ce qui se constitue dans le dialogue et dans l'action menée en commun, elle est le monde de la liberté et de la pérennité où peuvent se distinguer les hommes d'excellence, alors que la sphère privée désigne la maison et tout ce qui a trait aux nécessités et aux cycles de la vie biologique, elle est le monde des femmes et des esclaves. Ce modèle de division des sphères d'activités, de même que les notions de public et de privé, ont contribué à la définition et à l'institutionnalisation juridique de la sphère publique moderne, condition d'apparition de la démocratie libérale (Habermas 1988). Or, comme le remarque Rosalyn Deutsche, les discours sur l'unité de la sphère publique et de ses espaces servent de stratégies d'exclusion sociale : définir ce qu'est le bien commun et ce qui mérite l'intérêt du commun implique l'exclusion d'idées, de personnes ou d'enjeux sociaux conflictuels. On relègue donc certains problèmes à la sphère privée, comme on exclut certaines personnes des débats ou des espaces publics. Cette exclusion, qui neutralise les espaces, est gérée et administrée par les pouvoirs publics, qui en assurent le contrôle (voir Deutsche 1996, 1998). Mais dans l'espace vécu, les sphères

d'ailleurs dans son agencement des témoignages sur les contradictions, les oppositions et les conflits d'interprétation. Elle montre ainsi la diversité des usages et des conceptions de la ville et la complexité de l'espace public vécu, investi qu'il est de toutes ces histoires privées.

Les œuvres qui thématisent la démolition et la disparition urbaine participent aussi à édifier des « lieux pleins de temps », selon la formule de Sennett, des lieux qui transgressent les frontières¹⁰⁹. Elles transforment les bâtiments disparus ou modifiés en personnages expressifs, parlants, qui ouvrent des lieux habitables plutôt que de forger des murs infranchissables. Dans les récits de la survivance et du retour, les frontières temporelles sont transgressées, traversées, alors que « l'autre » du passé apparaît dans les lieux du présent. Les œuvres forcent à prendre acte de la distance qui sépare du passé et créent de la sorte de l'espace en reconnaissant une altérité à même les lieux du quotidien¹¹⁰. Elles permettent alors d'entrer dans les profondeurs de la ville, de fouiller dans les strates du palimpseste, elles mystifient la lisibilité fonctionnelle des planificateurs urbains et montrent la complexité et la profondeur temporelle des lieux.

Finalement, les artistes misent aussi sur l'éphémère pour déjouer la planification urbaine. Comme je l'ai présenté au premier chapitre¹¹¹, beaucoup d'œuvres qui thématisent la démolition et la disparition urbaines sont éphémères, les installations, contre-monuments et événements sont voués à disparaître, ne faisant apparition dans les murs de la ville que de façon momentanée ou ponctuelle. C'est le cas de l'œuvre d'Attie et du moment performatif de celle de Calle. Cette dimension éphémère des œuvres joue en quelque sorte la transformation de la présence en absence qui caractérise l'existence de toute chose qui dure

publique et privée se mélangent dans l'expérience quotidienne des usagers. Les souvenirs et les témoignages recueillis par Sophie Calle dans *Souvenirs de Berlin-Est* montrent cette imbrication des différentes sphères d'activité dans les expériences de l'espace alors qu'elle réinscrit l'intime en remplacement de l'absence des monuments publics. Malene Vest Hansen aborde partiellement cette question dans son texte sur *Souvenirs de Berlin-Est*, voir Vest Hansen 2002.

¹⁰⁹ Sennett 2000, p. 149-174.

¹¹⁰ Certeau propose de voir dans l'expérience originaire de la différenciation d'avec le corps de la mère chez l'enfant – le « devenir autre » de l'enfant – la structurelle spatiale originelle. « La manipulation jubilatoire qui permet de "faire partir" l'objet maternel et de *se* faire disparaître (en tant qu'identique à cet objet), d'être *là* (parce que) *sans* l'autre mais dans une relation nécessaire avec le disparu, est une "structure spatiale originelle" » (Certeau 1990, p. 197).

¹¹¹ Voir Chapitre 1, p. 7-12

dans le temps. En jouant ce passage, les œuvres se font l'allégorie des disparitions qu'elles mettent en scène, et reproduisent l'éphémère des villes en ajoutant à tous ses flux et circulations celui de ses espaces de représentations. Ce faisant, elles prennent acte du mouvement, de l'effacement et du renouvellement urbain, et forcent les mémoires à s'activer pour tracer du sens à travers la brièveté des événements et la fragilité des bâtiments. L'impermanence de la ville et de son bâti est donc à la fois montrée et jouée, non pas ici dans une perspective mélancolique, mais de façon positive, pour travailler « [...] dans le précaire et le fragile, les strates du temps, ses paysages, ses visages et ses imaginaires [...] »¹¹².

De ce point de vue, l'éphémère n'est pas une donnée, un présent informationnel indifférent, mais bien un art du temps qui en saisit et en contracte le passage. Des Grecs à l'occasion baroque ou au temps saisonnier de l'Asie, cet art du passage définit une sagesse de l'existence exposée à la fragilité. Ici, la précarité sous toutes ses formes fait sens, comme une résistance culturelle et une affirmation humaine d'entre-mondes pluriel face aux désordres de l'existant.¹¹³

L'éphémère ouvre encore ici la voie à l'expression de la diversité de la ville en complexifiant ses expériences. Comme l'affirme Sennett, les œuvres agissent « contre l'expression du permanent et du précis, [pour] l'immédiat et l'imparfait [...] »¹¹⁴. Pour résister à l'aliénation des mégapoles qui aplatissent toute diversité, désintègrent le tissu urbain et accentuent le contrôle des espaces publics, il faut faire vivre les histoires multiples qui animent les lieux.

4.2.3 Conclusion : inventer la ville

Je visais dans cette partie à éclairer le « régime d'urbanité » dont relève la production des œuvres d'Attie, de Calle et de Girard et de leurs récits de la survivance et du retour. Or, pour décrire et comprendre l'ordre spatial à l'époque moderne, il faut évidemment se positionner à plusieurs niveaux de la production de l'espace et observer autant la pratique spatiale (l'espace perçu), les représentations de l'espace (l'espace conçu) et les espaces de représentations (l'espace vécu). J'ai tenté de faire jouer ces différents niveaux dans mes descriptions, et j'ai

¹¹² Buci-Glucksmann 2003, p. 73.

¹¹³ Buci-Glucksmann 2003, p. 83.

¹¹⁴ Sennett 2000, p. 174.

porté une attention particulière sur le rôle que peuvent jouer les œuvres d'art qui représentent la démolition et la disparition urbaines dans l'appréhension de l'espace vécu. J'ai montré comment la mégapole donne forme spatiale aux ambivalences et mouvements incessants de la modernité, et comment elle invite les artistes à investir les interstices créés par ses mutations. Ceux-ci, en faisant apparaître des fantômes dans les lieux du quotidien et en dévoilant leur profondeur temporelle, participent à rendre la ville habitable et montrent l'hétérogénéité et la complexité de la ville en « jouant » avec ses représentations.

Ainsi, les œuvres ne font pas seulement réveiller les fantômes et les histoires, mais elles transforment les perceptions et expériences de la ville en élargissant le sens des lieux, en leur donnant de la portée, et en rusant avec l'instabilité et la désintégration urbaine. Elles accroissent et développent ainsi notre regard sur l'urbain et ses mutations, elles font voir plus là où il y a moins, font s'arrêter là où on passe, et rajoutent du sens là où on cultive l'abandon et l'oubli. Avec leurs traces et leurs fantômes, elles stimulent aussi le rêve et l'imagination. Devant les paysages démolis de Shanghai ou les traces de monuments démantelés dans les photographies de Calle, nous sommes amenés à remplir en imagination les espaces vides, à dessiner en pensée la ville d'autrefois, celle du futur, ou la ville utopique, celle que l'on espérerait voir apparaître. Face à l'apparition de personnes disparues dans l'œuvre d'Attie, nous sommes invités à élargir le cadre, à prolonger les projections, à faire intervenir de nouveaux personnages, bref, à imaginer plus loin. Ainsi, les œuvres d'art transforment notre regard sur la ville en nous incitant à dépasser les représentations dont nous héritons, à sortir du cadre et à rêver les possibilités des lieux. Elles développent notre regard créateur en nous encourageant à imaginer le passé, le présent et le futur. C'est de cette manière que nous nous approprions un peu plus la ville, en inventant du sens à partir de ses interstices, comme les œuvres nous apprennent à le faire.

CONCLUSION

Selon l'anthropologue Pierre Sansot, la ville est de nature expressive, c'est-à-dire qu'elle parle, s'exprime, s'adresse à nous, ses habitants et usagers, en nous faisant être tels que nous sommes, agir tel que nous agissons. C'est pourquoi elle est non seulement expressive mais naturante, ses lieux inspirent certains gestes et certaines attitudes, ses espaces guident nos actions et même nos rêves¹. Cette expressivité de la ville, peut devenir une *poétique*, si l'on admet que celle-ci « n'est pas seulement une qualité du langage des poètes mais d'abord une qualité de certains lieux de la Nature² ». Les lieux de la ville rayonnent, ils ont la capacité d'éveiller un imaginaire, de teinter les expériences et d'exprimer la réalité urbaine en un seul souffle. Ils rythment et dirigent nos pas, nos pensées, nos songes, en même temps que nous leur donnons leur caractère en les parcourant, en les racontant, en les rêvant. Ce sont ces rapports de connivence et de complicité entre la ville et nous qui permettent cette poétique de l'espace.

Des artistes contemporains investissent l'expressivité urbaine en réalisant des œuvres qui « font parler » la ville d'aujourd'hui. Avec les représentations de la démolition et de la disparition urbaines, c'est une poétique de la survivance et du retour qui anime les rues de la mégapole. Habitée d'une hétérogénéité temporelle fondamentale, la ville contemporaine n'est pas seulement un gigantesque urbain poussé dans une course effrénée vers l'avenir, elle est aussi un espace d'apparition pour les fantômes et spectres de nos mémoires multiples, qui émergent des traces et des interstices provoqués par le mouvement de renouvellement incessant de l'espace de la modernité. Les artistes travaillent à faire voir cette hétérogénéité, c'est ce que j'ai tenté de démontrer dans ce mémoire.

¹ « Les pierres songent à nous. Mieux, elles songent pour nous » (Sansot 1995, p. 9).

² Sansot 1984, p. 414.

L'objectif de ma recherche était de qualifier les récits composés par les œuvres d'art qui thématisent la démolition et la disparition de bâtiments, de lieux ou de personnes dans la ville, en plus d'observer quelles conceptions du temps et de la ville ils participent à reproduire. En adoptant une perspective empruntée à la sociologie des œuvres, à la phénoménologie et à l'herméneutique, j'ai procédé à la description d'un corpus de trois œuvres d'art contemporain – *The Writing on the Wall* de Shimon Attie, *Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle et *Phantom Shanghai* de Greg Girard – dans le but de dégager les éléments essentiels de leur dynamique plastique. J'ai ensuite approfondi la compréhension des figures de l'absence que sont les traces, les fantômes et la nostalgie, et autour desquelles se construisent les récits du temps et de la ville dans les œuvres. Les traces, à la fois indices, empreintes et fragments, sont utilisées par les artistes pour exprimer une temporalité ambiguë, qui donne à sentir en même temps le contact et la distance, le passé et le présent. Avec elles, la ville semble devenir une métaphore de la mémoire conçue comme un ensemble de marques qu'il faut investir pour éveiller les souvenirs qui s'y terrent. Les fantômes, quant à eux, prennent différentes formes dans les œuvres – auras, souvenirs-images et survivances – mais représentent tous des allégories de la mémoire. Ils permettent de penser le passé comme une hantise, une absence qui envahit l'espace. La nostalgie, finalement, a été envisagée comme un pare-choc identitaire qui permet aux individus et aux groupes de retrouver un semblant de stabilité devant la course de l'irréversible. La ville apparaît dans les œuvres comme un espace de nostalgies, que les artistes re-mythifient et reterritorialisent³. Chacun de ces éléments esthétiques participe à configurer un temps où le passé se prolonge dans le présent et demeure accessible dans les lieux de la ville. C'est pourquoi j'ai proposé de qualifier les œuvres qui thématisent la démolition et la disparition urbaines de récits de la survivance et du retour.

Dans le dernier chapitre, j'ai observé les régimes d'historicité et d'urbanité exprimés par ces récits. En rappelant le contexte de production des œuvres, j'ai proposé de considérer que celles-ci sont les expressions d'une expérience et d'une conception du temps façonnées par la modernité, que je comprends comme une certaine pensée du temps, ambivalente et hétérogène, produisant sa propre critique et ses propres mutations. À l'époque

³ Roux 1999.

contemporaine, le présentisme apparaît comme l'aboutissement de cette modernité renouvelée, qui cherche son continuel dépassement. J'ai ensuite proposé de considérer la mégapole comme la formation spatiale correspondant à ce mouvement de la modernité à l'époque contemporaine. Ses mutations, que plusieurs ont qualifiés de désintégration urbaine⁴, provoquent des interstices que les artistes investissent pour y intégrer leurs récits de fantômes et ruser avec l'hétérogénéité urbaine.

Les œuvres d'art, en composant des récits de survivances et de retours, ont montré qu'elles ont le pouvoir de transformer notre regard sur la réalité urbaine en l'attirant sur cette poétique du temps qui l'habite. En procédant selon la logique indiciaire, par exemple, les œuvres nous invitent à porter notre attention sur tous les détails qui peuvent aider à résoudre les énigmes de l'histoire d'un lieu. En représentant des espaces ruinés ou à l'abandon, elles forcent à redessiner en imagination les paysages passés ou futurs de nos villes en chantier. Elles nous poussent aussi à faire émerger de l'oubli des souvenirs intimes ou des blessures collectives ; elles exercent une fonction critique envers les stratégies de modernisation qui effacent les traces du passé ; elles mettent en perspective l'éphémère urbain ; elles montrent la complexité de la vie qui anime la ville « d'en bas » ; bref, elles nous aident à mieux voir, à mieux sentir, et à appréhender différemment nos réalités quotidiennes. En ce sens, elles sont de véritables « partenaires épistémologiques » qui, avec le langage du poétique et de l'imaginaire, nous aident à comprendre notre monde.

Il y a quelques jours, alors que je roulais à bicyclette dans la ville en direction de chez moi, je me suis retrouvée face à un espace de démolition qui ouvrait un grand horizon dans le paysage du quartier. Au loin, au-delà de la frontière naturelle que représente habituellement le chemin de fer, je pouvais apercevoir en son entièreté l'église que j'entends sonner chaque soir, les toits des triplex voisins et la cime des arbres du parc tout près, et mon regard pouvait se perdre jusqu'au fleuve, lui qui me rappelle que ma ville est une île. J'ai rêvé un peu le devenir de cet espace, accompagnée des œuvres d'Attie, de Calle et de Girard, j'ai cherché des traces et des fragments dans les amoncellements de débris, j'ai éveillé les fantômes de

⁴ Soja 2000.

cette ancienne zone industrielle, et j'ai médité sur le temps qui fuit. C'est le souvenir de ces œuvres, leur remémoration, qui m'a fait m'arrêter là, je m'y suis perdue en rêveries parce qu'elles m'ont appris à voir les fantômes dans la ville. Les œuvres d'art sont comme les brèches dans les paysages de nos villes : elles ouvrent des espaces pour que l'on voit plus, plus loin, de l'autre côté.

APENDICE A

LA DÉMOLITION ET LA DISPARITION URBAINES DANS LES ARTS CONTEMPORAINS



Fig. 1.1. : Christian Boltanski, *La maison manquante*, Berlin, 1990.
Source : Académie Rouen 2011.



Fig. 1.2. : Melvin Charney, *Les maisons de la rue Sherbrooke*, Montréal, 1976.
Source : Latour 1991, p. 75.



Fig. 1.3. : ATSA, *Les murs du feu, trajet piétonnier*, Montréal, 2002.
Source : Babin 2003.



Fig 1.4. : Mireille Cliche, *Histoires oubliées*, Montréal, 2002.
Source : De Groot 2002.



Fig. 1.5. : Jochen et Esther Gerze, *Monument against fascism, war and violence – and for peace and human rights*, Hambourg, 1986.

Source : International Center for Transitional Justice 2011.



Fig. 1.6. : Shimon Attie, *Lasers writing out Chinese senior's childhood song*, du projet *Between Dreams and History*, New York, 1999.

Source : Artnet 2011.



Fig. 1.7. : Shimon Attie, *At Portico of Octavia*, du projet *The History of another*, Rome, 2003.

Source : Jack Shainman gallery, 2011.



Fig. 1.8. : Robert Lepage et Ex Machina,
Le moulin à image, extrait, Québec, 2011.
Source : Lévesque 2011.



Fig. 1.9. : Léo et Pipo, Titre inconnu,
Drancy, date inconnue.
Source : Et si communication 2011.



Fig. 1.10. : Nemo, Titre inconnu, Paris,
date inconnue.
Source : Metrogirl 2011.



Fig. 1.11 : Suso33, Titre inconnu A, de la
série *Ausencias*, Logroño, 2008.
Source : Grandbois-Bernard 2009.



Fig. 1.12. : Suso33, Titre inconnu B, de la série *Ausencias*, Logroño, 2008.
Source : Grandbois-Bernard 2009.



Fig. 1.13 : Valérie Jouve, *Sans Titre*, de la série *Les Chantiers*, lieu inconnu, 2001-2002.
Source : Jouve 2011.



Fig. 1.14. : Isabelle Hayeur, *Monuments aux hommes des carrières II*, du projet *Formes de monuments*, Bruxelles, 2008-2009.

Source : Hayeur 2011.



Fig. 1.15. : Isabelle Hayeur, *La mémoire des murs*, du projet *Dépeindre Québec ou l'envers du décor*, Québec, 2007-2008.

Source : Hayeur 2011.



Fig. 1.16. : Andrzej Maciejewski, *The look out* (Notman studio, 1916) and *Mount royal Park, Belvedere Lookout*, du projet *D'après Notman*, Montréal, 2000.

Source : Maciejewski 2011.



Fig. 1.17. : Greg Girard, *House on Songshan Lu*, Shanghai 2005.
Source : Girard 2011.



Fig. 1.18. : Manuel Piña, *Untitled*, de la série *On monuments*, La Havane, 2000.
Source : Piña 2000.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres du corpus

Attie, Shimon, 1993, *The Writing on the Wall : Projections in Berlin jewish quarter. Shimon Attie, photographs and installations*, Heidelberg : Éditions Braus.

Calle, Sophie, 1999, *Souvenirs de Berlin-Est*, Arles : Actes Sud.

Girard, Greg, 2007, *Phantom Shanghai*, Toronto : Magenta Publishing for the Art.

Références des autres œuvres et expositions citées

Académie Rouen, 2011, « Art et mémoire (arts visuels et arts plastiques) », *Histoire des arts*, <http://histoire-des-arts.spip.ac-rouen.fr/spip.php?article71>, consulté le 10 septembre 2011.

Action terroriste socialement acceptable (ATSA), 2011, *Action Terroriste Socialement Acceptable, quand l'art passe à l'action*, <http://www.atsa.qc.ca/pages/accueil.asp>, consulté le 3 août 2011.

Artnet, 2011, « Shimon Attie, résultats enchères passées », *Artnet*, http://www.artnet.fr/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=7F3BD69446E2F389385D2527F86FBFB8, consulté le 10 septembre 2011.

Babin, Sylvette (dir.), 2003, *Esse arts+opinions*, no 47 « Autour de *Mémoire vive* », hiver 2003, consulté sur le site *Esse*, <http://www.esse.ca/en/revue/autour-de-memoire-vive>, le 5 juillet 2011.

Calle, Sophie, 2000, *Fantômes*, Arles : Actes Sud.

De Groot, Raphaëlle (dir.), 2002, « Mémoire vive », *Archives, Dare-Dare Centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montréal*, http://archives.daredare.org/2002_2003/memoirevive/projetsartistes.html, consulté le 8 mars 2011.

Et si communication, 2011, « Léo et Pipo : un Paris éphémère », *Et si blog*, http://www.etsicommunication.fr/blog_etsi/leo-pipo-un-paris-ephemere/, consulté le 10 septembre 2011.

Girard, Greg , 2009, « Portfolio : Greg Girard, Shanghai fantôme », *Ciel Variable* 81, « Made in China », printemps 2009, *Archives Ciel Variable*, <http://www.cielvariable.ca/archives/fr/articles-et-portfolios-cv82/portfolio-greg-girard-shanguai-fantome.html>, consulté le 6 septembre 2011.

----- , 2011, *GREG GIRARD Work*, <http://www.greggirard.com/>, consulté le 8 août 2011.

Grandbois-Bernard, Estelle, 2009, *Photographies personnelles d'œuvres de Suso33*, Logroño, 2009.

Hayeur, Isabelle, 2010, *ISABELLE HAYEUR : artiste visuelle / visual artist*, <http://isabelle-hayeur.com/>, consulté le 4 juillet 2011.

International Center for Transitional justice, 2011 « Monument against fascism », *Memory and justice*, <http://memoryandjustice.org/site/monument-against-fascism/>, consulté le 10 septembre 2011.

Jack Shainman Gallery, 2011, « Shimon Attie », *Jack Shainman Gallery*, <http://www.jackshainman.com/artist-images4.html>, consulté le 3 septembre 2011.

Jouve, Valérie, 2011, *Valérie Jouve*, <http://www.valeriejouve.com/>, consulté le 4 juillet 2011.

Katzman Kamen Gallery, 2011, « Alain Paiement », <http://www.katzmankamengallery.com/artists/Paiement/PaiementAlain.html>, consulté le 13 septembre 2011.

La Caserne, 2011, « Le moulin à images », *Ex Machina*, http://lacaserne.net/index2.php/other_projects/the_image_mill/, consulté le 3 août 2011.

Lepage, Robert, 2008, *Le moulin à images / The image mill*, Québec : Robert Lepage inc. et Ex Machina.

Lévesque, François, 2011 « Télévision à la une, après le spectacle, les coulisses », *Le Devoir*, 6 août 2011, *Le Devoir.com*, <http://www.ledevoir.com/culture/television/328788/television-a-la-une-apres-le-spectacle-les-coulisses>, consulté le 10 septembre 2011.

Maciejewski, Andrzej, 2003, *After Notman / D'après Notman : Montreal Views a century apart / Regards sur Montréal un siècle plus tard*, Richmond Hill et Montréal : Firefly Bokks et Musée McCord d'histoire Canadienne.

----- , 2011, « After Notman », *Andrzej Maciejewski, Klotzek studio*, <http://www.klotzekstudio.com/>, consulté le 3 juillet 2011.

- Metrogirl, 2011, « derelict wall », dans *Igo Ugo, Metrogirl's photo*, http://photos.igougo.com/pictures-photos-p182342-derelict_wall.html, consulté le 10 septembre 2011.
- Musée McCord, 2011, « Musée urbain Mtl », <http://www.musee-mccord.qc.ca/fr/mobile/MuseeUrbainMTL/>, consulté le 13 septembre 2011.
- Museum of Contemporary Photography (MOCP), 2010, « Shimon Attie », *Museum of Contemporary Photography*, http://www.mocp.org/collections/permanent/attie_shimon.php, consulté le 25 novembre 2010.
- Museum Of London, 2011, « Streetmuseum », *Museum of London*, <http://www.museumoflondon.org.uk/Resources/app/you-are-here-app/index.html>, consulté le 3 septembre 2011.
- Museum Of Modern Art (MOMA), 2010, « The collection », *Museum of Modern art*, <http://www.moma.org/explore/collection/>, consulté le 29 juin 2010.
- Paquet, Suzanne, 2002, « Quelques fêlures », *Ciel Variable 57*, « Paysage construit », avril 2002, consulté sur le site *Archives Ciel Variable*, <http://www.cielvariable.ca/archives/en/articles-and-portfolios-cv57/quelques-felures.html>, le 15 juillet 2011.
- Piña, Manuel, 2002, « Portfolio », *Ciel Variable 57*, « Paysage construit », avril 2002, consulté sur le site *Archives Ciel Variable*, <http://www.cielvariable.ca/archives/fr/articles-et-portfolios-cv57/the-photographs-of-manuel-pina.html>, le 16 juillet 2011.
- , 2011, « On monuments », *Manuel Piña*, <http://manuelpina.info/OnMonumt.html>, consulté le 5 juillet 2011.
- Suso33, 2010, *SUSO33_PUBLIC SPACE ART*, <http://www.suso33.com/>, consulté le 8 mars 2010.
- Ville de Montréal, 2011, « Centre d'histoire de Montréal », *Le portail officiel de la Ville de Montréal*, http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=2497,85237576&_dad=portal&_schema=PORTAL, consulté le 3 septembre 2011.

Autres références

- Agacinsky, Sylviane, 2000, *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*, Paris : Seuil.
- Aoun, Sami, et ATSA (Action Terroriste Socialement Acceptable), 2008, *ATSA : quand l'art passe à l'action (1998-2008)*, Montréal : ATSA.

- Attie, Shimon, 2003, « The Writing on the Wall, Berlin, 1992-93: Projections in Berlin's Jewish Quarter », *Art Journal* 62, no3, p. 74-83, automne 2003.
- Augé, Marc, 1992, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.
- , 1998, *Les formes de l'oubli*, Paris : Payot.
- Augustin, 1982, *Confessions*, Paris : Éditions Pierre Horay.
- Bachelard, Gaston, 1981, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France.
- Baudelaire, Charles, 1972, *Les fleurs du mal*, Édition présentée et annotée par Yves FLORENNE, Paris : Le livre de poche.
- Baudrillard, Jean, 1981, *Simulacres et simulations*, Paris : Éditions Galilée.
- Beaude, Pierre-Marie, Jacques Fantino, et Marie-Anne Vannier (dir.), 2004, *La trace. Entre absence et présence*, Actes du colloque international de Metz, Paris : Les éditions du Cerf.
- Bédard, Pascale, 2008, *L'art dit le monde et ses possibles. Une expérience dialogique entre peinture actuelle et philosophie politique*, Mémoire de maîtrise en sociologie, Université du Québec à Montréal.
- Bédard, Serge, 2006, *Inhabiting : the works of Isabelle Hayeur/Habiter : les œuvres d'Isabelle Hayeur*, catalogue d'exposition, Oakville et Québec : Oakville Galleries et Musée national des beaux-arts du Québec.
- Benjamin, Walter, 1988, *Sens unique, précédé de Enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains*, traduction de Jean Lacoste, Paris : M. Nadeau.
- , 1991, *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- , 2007, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, Paris : L'Herne.
- Bennet, Susan, 1996, *Performing Nostalgia : Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*, Londres et New York : Routledge.
- Bergère, Marie-Claire, 2002, *Histoire de Shanghai*, Paris : Fayard.
- Bergson, Henri, 1965, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Presses universitaires de France.
- Bourdieu, Pierre, 1980, *Questions de sociologie*, Paris : Éditions de Minuit.

- Brocchini, Ilaria, 2006, *Trace et disparition, à partir de l'œuvre de Walter Benjamin*, Paris : l'Harmattan.
- Buci-Glucksmann, Christine, 2003, *Esthétique de l'éphémère*, Paris : Éditions Galilée.
- Boym, Svetlana, 2001, *The Future of Nostalgia*, New York : Basic Books.
- Castells, Manuel, 1998, *L'ère de l'information, La société en réseaux*, vol. 1, Paris : Fayard.
- Certeau, Michel de, 1990, *L'invention du quotidien, tome I, Arts de faire*, Paris, Gallimard.
- Certeau, Michel de, Luce Giard et Pierre Mayol, 1994, *L'invention du quotidien, tome 2, Habiter, cuisiner*, Paris : Gallimard.
- Chambers, Ian, 1990, *Border Dialogues : Journeys in Postmodernity*, New York : Taylor and Francis.
- Charpiot, Roland, 2006, *Histoire de Berlin. Mémoires des Nations*, Paris : Vuibert.
- Choay, Françoise, 1965, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris : Éditions du seuil.
- , 1992, *L'allégorie du patrimoine*, Paris : Éditions du Seuil.
- , 2006, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris : Éditions du Seuil.
- Corboz, André, 2001, « Le territoire comme palimpseste », *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris : Les éditions de l'Imprimeur.
- Dandrey, Patrice, 2010, « La nostalgie », entretien avec Raphaël Enthoven, dans le cadre de l'émission radiophonique *Les nouveaux chemins de la connaissance*, le 27 décembre 2010, *France culture*, <http://www.franceculture.com/emission-les-nouveaux-chemins.html>, consulté le 26 juillet 2011.
- Davis, Fred, 1979, *Yearning for Yesterday : A Sociology of Nostalgia*, New York : Free Press.
- Davis, Mike, 2000, *City of Quartz, Los Angeles, capitale du futur*, Paris : La Découverte & Syros.
- Debord, Guy-Ernest (dir.), 1958, *Internationale situationniste, bulletin central édité par les sections de l'internationale situationniste*, no. 2, décembre 1958, *Internationale situationniste*, <http://i-situationniste.blogspot.com/2007/04/internationale-situationniste-numero-2.html>, consulté le 7 septembre 2011.

- Deleuze, Gilles, 1981, « Peindre les forces », dans *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris : Édition de la différence, p. 28.
- Deutsche, Rosalyn, 1996, *Evictions : Art and Spatial Politics*, Cambridge et Londres : MIT Press.
- , 1998, « The Question of public space », *The photography institute*, http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html, consulté le 16 août 2011.
- Didi-Huberman, Georges, 1998, « Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la Modernité », *Cahiers du musée d'art moderne*, no. 64, p. 94-115.
- , 2001, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- , 2002, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit.
- , 2008, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris : Éditions de Minuit.
- Finucane, Ronald C., 1984, *Ghosts. Appearance of the Dead : a Cultural History of Ghosts*, New York : Prometheus Books.
- Fraser, Marie (dir), 1997, *Sur l'expérience de la ville*, catalogue d'exposition, Montréal : Optica, p. 12-41.
- Freitag, Michel, 1986, *Dialectique et société 2, Culture, pouvoir, contrôle, les modes de reproduction formels de la société*, Montréal : Les Éditions Saint-Martin.
- , 1996, « La condition paradoxale de l'art dans la postmodernité », *Société*, no 15-16, été 1996, p. 59-156.
- , 1998, « Pour une approche théorique de la postmodernité comprise comme une mutation de la société », *Société : critique de la postmodernité*, no 18-19, été 1998, p. 1-61.
- Freud, Sigmund, 2002 [1929], *Malaise dans la civilisation*, traduction de CH. et J. ODIER, Édition électronique réalisée par *Les Classiques des Sciences Sociales*, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/malaise_civilisation/malaise_civilisation.html, consulté le 17 juillet 2011.

-----, 2004 [1915], « Deuil et mélancolie », extrait de *Métapsychologie*, traduction revue et corrigée par Jean LAPLANCHE et J.B. PONTALIS, Paris, Gallimard, 1986, publié dans la revue *Sociétés*, no 86, vol. 4, p. 7-19.

-----, 2010 [1925], « Note sur le "Bloc-notes magique" », dans *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, traduction de Denis MESSIER, Paris : Gallimard.

Gadamer, Hans-Georg, 1996, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, édition intégrale revue et corrigée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris : Éditions du Seuil.

Gauvin, Kim, 1997, « *CORRIDART REVISITED: Excavating the Remains* », *The Journal of Canadian Art History*, vol 18, no 2, p. 7-50.

GDR International OPuS, 2010, « Thématique scientifique », *Groupe de Recherche International Œuvres, publics et société*, <http://sociologieart.free.fr/gdri-opus/thematique-scientifique.htm>, consulté le 22 septembre 2010.

Ginzburg, Carlo, 1989, « Traces », *Mythes, emblèmes, traces*, Paris : Flammarion, p. 139-180.

Girel, Sylvia (dir.), 2006, *Sociologie des arts et de la culture, Un état de la recherche*, Paris : l'Harmattan.

Godin, Christian, 2004, *Dictionnaire de philosophie*, Paris : Payard / Éditions du temps.

Gordon, Avery, 2008, *Ghostly matters : Haunting and the sociological imagination*, Chicago : University of Minesota Press.

Gourde, Marie-Claude, 2009, *Simulacres d'une mémoire de soi : archive, deuil et identité chez Sophie Calle et Catherine Mavrikakis*, Mémoire de maîtrise en études littéraires, Université du Québec À Montréal.

Grévy, Fabienne, 2008, *Paris Graffiti*, Paris : Éditions de la Martinière.

Grosbois, Philippe de, 2005, *L'imaginaire social nostalgique dans les productions culturelles contemporaines*, mémoire de maîtrise, Université du Québec À Montréal.

Habermas, Jürgen, 1988, *L'espace public*, Paris : Payot.

Hamel, Jean-François, 2006, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit.

Hartog, François, 2003, *Régimes d'historicité*, Paris, Seuil.

- Harvey, David, 1989, *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford : Blackwell.
- Heidegger, Martin, 1992, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris : Gallimard, p. 13-41.
- Heinich, Nathalie, 1998, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- , 2001, *La sociologie de l'art*, Paris : La Découverte.
- , 2007, « Pour en finir avec le social », dans Girel, Sylvia et Serge Proust (dir.), 2007, *Les usages de la sociologie de l'art, constructions théoriques, cas pratiques*, Paris : L'Harmattan, p. 13-24.
- Henry, Michel, 1988, *Voir l'invisible, Sur Kandisky*, Paris : F. Bourin.
- , 1996a, « Kandinsky et la 'signification de l'œuvre d'art, *Prétontaine*, no 6, « Esthétiques », p. 129-141.
- , 1996b, « Art et phénoménologie de la vie », entretien avec Jean-Marie BROHM et Magali UHL », *Prétontaine*, no 6, « Esthétiques », p. 27-43.
- Hentsch, Thierry, 1993, « L'État moderne dans la société mondiale », *Introduction aux fondements du politique*, Sainte Foy : Presses de l'université du Québec, 1993, p. 25-53.
- Husserl, Edmund, 1970, *L'idée de la phénoménologie, Cinq leçons*, traduction de Alexandre Lowit, Paris : Presses Universitaires de France.
- Huyssen, Andreas, 2006, « Nostalgia for ruins », *Grey room 23*, printemps 2006, p. 6-21.
- Jankelevitch, Vladimir, 1974, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris : Flammarion.
- Lacroix, Sophie, 2008, *Ruine*, Paris : Éditions de la Villette.
- , 2007, *Ce que nous disent les ruines : la fonction critique des ruines*, Paris : L'Harmattan.
- Laplangine, François, 1996, *La description ethnographique*, Paris : Éditions Nathan.
- Latour, Alessandra, 1991, *Paraboles et autres allégories, L'œuvre de Melvin Charney 1975-1990*, Catalogue d'exposition, Montréal : Centre Canadien d'architecture.
- Lefebvre, Henri, 2000, « Dessen de l'ouvrage », *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, p. 7-81.

- Lévy, Clara et Alain Quemin, 2007, « La sociologie des Œuvres sous conditions », *L'année sociologique*, vol. 57, 2007/1.
- Lipovetsky, Gilles, 2004, *Les temps hypermodernes*, Paris : Grasset.
- Lowenthal, David, 1985, *The past is a Foreign Country*, Cambridge : Cambridge University Press.
- Lynch, Kevin, 1998, *L'image de la cité*, Paris : Dunod.
- Macdonald, William L., 1992, « Idionecrophanies : The social construction of perceived contact with the dead », *Journal of the scientific study of religion*, no 31, p. 215-223.
- Maison Rouge, Isabelle de, 2004, *Mythologies personnelles : l'art contemporain et l'intime*, Paris : Scala.
- Majastre, Jean-Olivier, 1992, « Sociologie de l'art, art de la sociologie », dans Majastre, Jean-Olivier et Alain Pessin (dir.), 1992, *Art et contemporanéité, Ières rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles : La lettre volée, p. 7-13.
- Majastre, Jean-Olivier et Alain Pessin (dir.), 1992, *Art et contemporanéité, Ières rencontre internationale de sociologie de l'art de Grenoble*, Bruxelles : La lettre volée.
- Majastre, Jean-Olivier et Alain Pessin (dir.), 2001, *Vers une sociologie des œuvres*, Tomes I et II, Paris : l'Harmattan.
- Marx, Karl, 1974 [1848], *Manifeste du parti communiste suivi de La lutte des classes*, Paris : 10/18.
- Morrell, Amish, 2009, « Ruine accélérée », *Ciel variable no 81*, « Made in China », printemps 2009, p. 18-21.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1964a, *L'œil et l'esprit*, Paris : Gallimard.
- , 1964b, « L'entrelacs – le chiasme », dans *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, p. 172-204.
- , 1966, « Le doute de Cézanne », dans *Sens et non-sens*, Paris : Les Éditions Nagel, p. 15-44.
- Nora, Pierre, 1984, « La fin de l'histoire-mémoire », *Les lieux de mémoire*, tome 1, Paris : Gallimard, p. xvii-xlii.

- Nowatzi, Nadine R. et Ruth Grant Kalischuk, 2009, « Post-Death Encounters: Grieving, Mourning, and Healing », *Omega, journal of death and dying*, vol 59, no 2, p. 91-111.
- Péquignot, Bruno, 2001, « La preuve du pudding... », dans Majastre, Jean-Olivier et Alain Pessin (dir.), 2001, *Vers une sociologie des œuvres*, Tome I, Paris : l'Harmattan, p. 15-39.
- , 2005, « La sociologie de l'art et de la culture en France : un état des lieux », *Sociedade e Estado*, vol. 20, no 2, Brasilia : Departamento de Sociologia de Universidade de Brasilia, p. 303-335.
- , 2008, *Recherches sociologiques sur les images*, Paris : L'Harmattan.
- Platon, 1994, *Théétète*, traduction de Michel Narcy, Paris : Flammarion.
- Ricoeur, Paul , 1983, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris : Éditions du Seuil.
- , 1986, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris : Éditions du Seuil.
- , 1996, « Arts, langage et herméneutique esthétique », entretien avec Jean-Marie BROHM et Magali UHL, dans *Présentaine*, n° 6, « Esthétiques », décembre 1996, p. 9-25.
- , 1998, « Architecture et narrativité », *Urbanisme 303*, novembre-décembre 1998, p. 44-51, *Fonds Ricoeur*, <http://www.fondsriceur.fr/doc/architectureetnarrativite2.pdf>, consulté le 23 août 2011.
- , 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil.
- Robin, Régine, 2003, *La mémoire saturée*, Paris : Stock.
- , 2009, *Mégapolis*, Paris : Stock.
- , 2011, « Transfert de mémoire. Autour du Mémorial de Berlin », *Réseau d'analyse des idéologies et cultures contemporaines*, http://raicc.mcgill.ca/raicc%20accueil_fichiers/transfer.htm#_ftn19, consulté le 5 juillet 2011.
- Roseneil, Sasha, 2009, « Haunting in the Age of Individualization », *European Societies* no. 11, vol. 3, p. 411-430.
- Roux, Michel, 1999, *Géographie et complexité : Les espaces de la nostalgie*, Montréal et Paris : L'Harmattan.

- Sanjuan, Thierry (dir.), 2006, *Dictionnaire de la Chine contemporaine*, Paris : Armand Colin.
- Sansot, Pierre, 1984, *Poétique de la ville*, Paris : Klincksieck.
- , 1993, *Jardins publics*, Paris : Payot.
- , 1995, *Les pierres songent à nous*, Saint-Clément de Rivière : Fata Morgana.
- Sauvageau, Anne, 2007, *Sophie Calle : l'art caméléon*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Serres, Alexandre, 2002, « Quelle(s) problématique(s) de la trace ? », texte de communication tiré du site *Archivesic, Archive ouverte en sciences de l'Information et de la Communication*, http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/06/26/00/PDF/sic_00001397.pdf, consulté le 5 mai 2011.
- Shaw, Christopher et Malcolm Chase, 1989, *The Imagined Past : History and Nostalgia*, Manchester : Manchester University Press.
- Simmel, Georg, 1989a, *Philosophie de la modernité, La femme, La ville, L'individualisme*, traduction de Jean-Louis Veillard-Baron, Paris : Payot.
- , 1989b, *Philosophie de la modernité, tome II*, traduction de Jean-Louis Veillard-Baron, Paris : Payot.
- Soja, Edward W., 2000, *Postmetropolis. Critical studies of cities and regions*, Oxford : Blackwell Publishing.
- Stewart, Susan, 1984, *On longing – Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore et Londres : John Hopkins University Press.
- Taylor, Peter J., 1999, « Places, spaces and Macy's : place-space tensions in the political of modernities », *Progress in Human Geography* 23, 1, 1999, p. 7-26, <http://phg.sagepub.com>, consulté le 9 août 2008.
- Tuan, Li-Fu, 2006, *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*, Paris : Infolio éditions.
- Uhl, Magali, 2010, *L'art contemporain pour voir le monde : une prospective du temps présent*, Résumé et description détaillée de la subvention ordinaire de recherche, Conseil de la Recherche en Sciences Humaines du Canada.
- Verguet, Céline, 2007, « La part de fantomatique dans les représentations de l'espace urbain », dans Fourcade, Marie-Blanche (dir.), 2007, *Patrimoine et patrimonialisation : entre le matériel et l'immatériel*, Québec : Presses de l'Université Laval.

Vest Hansen, Malene, 2002, « Conceptualism, Feminism and Public Art : Notes on Sophie Calle's *The Detachment* », *Konsthistorik Tidskrift*, vol 71, no 4, p. 194-203.

Watson, Petra, 2002, « The photographs of Manuel Piña », *Ciel Variable* 57, « Paysage construit », avril 2002, *Archives Ciel Variable*, <http://www.cielvariable.ca/archives/fr/articles-et-portfolios-cv57/the-photographs-of-manuel-pina.html>, consulté le 16 juillet 2011.

Young, James E., 1994, *The Art of Memory, Holocaust Memorials in History*, Munich : Prestel.

-----, 2000, *At Memory's Edge, After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven et Londres : Yale University Press.

Zolberg, Vera L., 1990, *Constructing a Sociology of the Arts*, Cambridge : Cambridge University Press.